وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة فرحات عباس.سطيف.(الجزائر)

مذكرة

مقدمة بكلية العلوم والآداب الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

لنيل شهادة:

الدكتوراه

من طرف الطالب

يحيى عبد السلام

الموضوع

سيمياء القص للأطفال في الجزائر
الفترة ما بين 1980- 2000 نموذجا.

بتاريخ: / / أمام اللجنة المتكونة من:

الدكتور: بارة عبد الغني	جامعة سطيف	رئيسا
الدكتور: لراوي السعيد	جامعة باتنة	عضوا
الدكتور: بن زاوي محمد	جامعة قسنطينة	عضوا
الدكتور: كحلوش فتيحة	جامعة سطيف	عضوا
الدكتور: دامخي عبد القادر	جامعة باتنة	مشرفا

السنة الجامعية: 2010-2011.

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

قَالَ تَعَالَى: ﴿ هُوَ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ عَلَيْكَ ٱلْكِتَٰبَ مِنْهُ ءَايَٰتٌ مُّحْكَمَٰتٌ هُنَّ أُمُّ ٱلْكِتَٰبِ وَأُخَرُ مُتَشَٰبِهَٰتٌ ۖ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ فِى قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَٰبَهَ مِنْهُ ٱبْتِغَآءَ ٱلْفِتْنَةِ وَٱبْتِغَآءَ تَأْوِيلِهِۦ ۗ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُۥٓ إِلَّا ٱللَّهُ ۗ وَٱلرَّٰسِخُونَ فِى ٱلْعِلْمِ يَقُولُونَ ءَامَنَّا بِهِۦ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا ۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّآ أُو۟لُوا۟ ٱلْأَلْبَٰبِ ﴿٧﴾ ﴾

سورة آل عمران، الآية:7.

إهداء

إلى أطفال الجزائر...

إلى زوجتي،

وإلى أبنائي:

أحمد أيوب،

سلسبيل،

إسحاق،

أقدم هذا العمل عربون وفاء ومحبة، وتعويضا لهم عن سنوات أضعتها من حقهم بالعمل في الإدارة، فمعذرة.

عرفان

إلى الأستاذ الفاضل عبد القادر دامخي كل العرفان والتقدير.

وإلى كل من ساهم في هذا البحث بكلمة طيبة أو بمد
يد مساعدة جزيل الشكر والاحترام.

مقـــدمة

ينصب اهتمام هذا البحث على دراسة قصة الأطفال في الجزائر من منظور علم السيمياء، في تناوله للقصة التي تعتمد في تكوينها على نظام سردي ودلائلي خاص؛ وارتباط ذلك بعالم الطفل، الذي يجمع الباحثون على أنه عالم له منطقه، وتتحكم فيه السن والتكوين النفسي والذاتي والعقلي والمعرفي والاجتماعي، ولذا قد يتداخل فيه المنطقي واللامنطقي، وقد يقبل فيه المستحيل، ويُرى في عالم الصغير أنه ممكن الوجود، في حين قد يُرى في عالم الكبير أنه ليس كذلك.

ومن هنا يحاول البحث النظر من وجهة سيميائية في إشكالية الربط بين أنواع متعددة من التصورات؛ تصور الكاتب الكبير، وتصور القارئ الصغير الذي لديه وعيه الخاص بالأشياء إذ يستقبلها لغويا، ويدخلها ضمن نظام شعوري وفكري وتصوري، كاشفا بذلك عن الطبيعة الاعتباطية للمنظومة اللغوية داخل القصة في حين يسعى الكبير إلى التبسيط وعدم التعقيد كما تشترطه قواعد الكتابة للطفل.

وكل هذا سيتم تفسيره من خلال قصص الأطفال المؤلفة في العقدين الأخيرين من الألفية الثانية؛ والتي يرى الباحثون في الجزائر أنها كانت البدايات الحقيقية لكتابة قصص الأطفال في الجزائر.

وكان من دوافع هذا البحث كثرة الدراسات حول الطفل وأدبه في العالم، وقلة ذلك في الجزائر، ويضاف إلى ذلك أن القراءة والدراسة تكون لما يكتب للكبار، وكأن في ذلك استصغارا لما يكتب للصغار، لذلك فأولئك معروفون مشهورون، وهؤلاء مغمورون مجهولون.

كما أن القص للأطفال في العالم المتقدم تتضافر في وجوده كيانات عدة منها الأديب وعالم النفس والمربي، والرسام المختص، ودور النشر التي تسهر على إراحة عين القارئ الصغير، وتقدم له كل ما يشفي فضوله، وفي مقابل ذلك هل تتوفر قصة الأطفال في الجزائر على تلك الجوانب أم أنها تفتقر إلى ذلك؟ وعليه تأتي هذه الدراسة محاولة فتح آفاق جديدة لدراسة ما كتب للأطفال في الجزائر حتى يساير تلك الدراسات

وبناء على ذلك فإن هذا البحث حاول دراسة قصة الطفل في الجزائر من منظور سيميائي، مستندا على بعض قواعد النظرية السيميائية التي مثلت الإطار المفاهيمي والإجرائي لهذه الدراسة، معتمدا في ذلك على عملية انتقاء القصص المناسبة والمقاطع الملائمة، والتي أملاها هذا النوع من المقاربة، مدعما ذلك في بعض الأحيان بالترسيمات كخصوصية تتبني عليها الأشياء وتقوم عليها العلاقات، ويتجلى من خلالها عمقها في المنظور السيميائي.

ويقف هذا البحث عند أربع محطات تشكل مساره، وهي مدخل وثلاثة فصول؛ واحد منها نظري واثنان تطبيقيان.

في المدخل تم تحديد المراحل العمرية للطفل، من الحسي إلى الأيقنة إلى الرمزي ، وكان الدافع إلى ذلك هو التضارب الحاصل في تحديد السن النهائية للطفولة، فقد ذهب بها البعض إلى ما بعد سن المراهقة، لأن ذلك مرتبط بشروط الكتابة للطفل وخصوصية أدبه، ليتم التطرق لسمات قصص الأطفال في الجزائر وموضوعاتها في محاولة لحصر ما كتب من قصص للطفل الجزائري .

وجاء الفصل الأول : عن مفهوم علم السيمياء من حيث النشأة والاصطلاح والمفاهيم المحددة لهذا العلم من خلال بعض النظريات، سواء ما تعلق منها بمنظور "دو سوسير"، أو سيميائية "بيرس" المرتبطة بعلم المنطق، وتصوراته المختلفة عن العلامة التي شكلت فيما بعد مرتكزات لكثير من الدراسات في هذا المجال.

بالإضافة إلى سيمياء القص عند "فلاديمير بروب" الذي ارتبط لديه بالوظائف ودوائر الفعل كمؤطرات نظرية تخضع لها القصة العجيبة، ومفهوم سيمياء السرد عند "غريماس"، وسيمياء الدلالة عند "رولان بارت"، وأخيرا سيمياء الثقافة عند جماعة "تارتور" و"أمبرتو إيكو"، و"جوليا كريستيفا".

وعرض الفصل الثاني سيميائية النظام التكويني لقصص الأطفال في الجزائر من حيث دراسة مختلف الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في هذه القصص، ودوائر الفعل فيها، وسيمياء النظام السردي من خلال تطبيق النموذج العاملي؛ والذي من خلاله طرحت المستويات السردية المختلفة، من منطق لنظام العلاقات بين العوامل وتنظيم لصعيد الأداء في قصص الأطفال، وأيضا دراسة الحكي باعتباره قصة موجهة للطفل تقوم على فعل التسريد الذي من خلاله تتحدد سمات بنيتها الخارجية والداخلية التي تم بيان عمقها السردي باستعمال المربع السيميائي، وسيمياء الشخصيات القائمة بتلك الأفعال والأدوار من حيث كيانها الصوري وأوصافها وأسماؤها وسمات تعيينها، ودال الشخصية ورمزيتها وكيفية تقديمها للطفل.

كما تطرق هذا الفصل أيضا إلى دراسة المكان سيميائيا باعتباره المؤطر لكل ما في القصة من حيث وظائفه؛ في صلته بكل ما في القصة من أحداث وشخصيات، وتقريبه الخيالي وجعله مقبولا عند الطفل، ودلالته من حيث إيحائيتها ورمزيتها، وصلة ذلك كله بالموسوعة المعرفية للطفل.

وسعى الفصل الثالث إلى دراسة سيمياء الدلالة في قصص الأطفال، وذلك بتحليل مختلف الدلالات من خلال دراسة الدال، وتجميع الألفاظ واستدعاء الجمل، التي تقوم في مرحلة أولى بعملية التعيين، وفي مرحلة ثانية بالإيحاء والتضمين، وصلة ذلك بتعديل سلوك الطفل ورؤيته للمجتمع الذي يعيش فيه، من خلال طرح التقابلات الثنائية الدلالية، والتحديد الدلالي الناتج عن التعامل مع اللغة والاختيارات التي تتيحها، إلى جانب دراسة ما شملت عليه قصص الأطفال من دلالات نسقية باعتبارها أحد روافدها وأصولها، ومكوناتها الفكرية والثقافية.

ونظرا لانتشار الأعداد في قصص الأطفال فقد تمت دراستها سيميائيا من حيث وانتقالها من مجالها الرياضي إلى علامات داخل قصة الطفل واكتسابها لطاقة دلالية وقيم أخرى، وكانت نهاية الفصل عن دراسة العنوان كأول يفتتح به النص، وباب يتم عبْره الولوج إلى عالم القصة من خلال تناول وظائفه، ومكوناته التركيبية، ودلالاته

وقد اعتمد البحث في إنجاز هذا المتن على الكثير من قصص الأطفال كونها المصدر الأساسي لهذا البحث؛ خاصة ما كتبه "خضر بدور"، و"محمد المبارك حجازي"، و"آمنة أشلي"، و"نور الدين رحمون"، بالإضافة إلى بعض المراجع؛ "كالنص الأدبي للأطفال في الجزائر" للعيد جلولي، و"قصة الطفل في الجزائر" لعبد القادر عميش، و"في المعنى" لغريماس، و"مبادئ في علم الأدلة" لرولان بارت".

وقد واجهت هذا البحث صعوبات أهمها كثرة هذه القصص وصعوبة فرزها مما هو خاص بالطفل من حيث اتساقها معه، ومما هو صالح للدراسة السيميائية مع صعوبة الحصول عليها، حتى بالاتصال بدور النشر التي قامت بطبع بعضها كدار الهدى "لعين مليلة"، بالإضافة إلى صعوبة غاية في الأهمية تمثّلت في أن العديد من هذه القصص رديء الطباعة، وغير مرقم الصفحات مما يؤدي إلى صعوبة مراجعة النصوص المقتبسة أو محاولة الرجوع إليها مرة أخرى.

وليس لي في هذا المقام إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي الفاضل الدكتور "عبد القادر دامخي" الذي أشرف على هذا البحث، وتحمله كثيرا ووجهه إلى ما فيه صوابه العلمي، فله مني جزيل الشكر والتقدير.

وأخيرا آمل أن يكون هذا البحث إضافة جديدة إلى المكتبة الجزائرية عن أدب قلت فيه الدراسات، فإن وفّقت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي، والله ولي التوفيق.

مدخل البحث

الكتابة للأطفال

الطفل من الحسي إلى الأيقوني إلى الرمزي.

أدب الأطفال بين السمات والمؤشرات

القص للأطفال

قصة الطفل في الجزائر

الطفل من الحسي إلى الأيقنة إلى الرمزي.

إن تكوين المفاهيم وطرق اكتسابها هو ما يميز المراحل النمائيـــة للأطفـــال، إذ ينتقل الطفل في هذه العملية من الحسي إلى التصويري إلى الرمـــزي، وتكـــون تلـــك العمليات علامات دالة على الطفولة أو نهاية مرحلة من مراحل نموها؛ لتنتهي ســـمات وتبدأ معها سمات أخرى دالة على مرحلة غير طفلية تكون علامة على الرشد، وذلـــك ما يميز الطفل عن الشخص الكبير، وفي هذه الحالة يتفتح الفكر الصوري " فـــالمراهق فرد يفكر بعكس الطفل، خارج حدود الحاضر ويحضر نظريات لكافة الأشياء واجـــدا لذته في الاعتبارات غير الراهنة بشكل خاص، بالمقابل لا يفكر الطفل إلا أثناء الفعـــل الراهن ولا يحضر نظريات حتى لو سجّل المراقب عودته الدوريـــة إلـــى ردود فعـــل متشابهة، متمكنا من اكتشاف آثار منهجية عفوية في أفكاره"[1]، فالطفل حاضر، وراهنه واقعه، وتطلعه مرتبط بما هو فيه أما المراهق ــ فبالإضافة إلى ما كان فيه قبلا ــ فإنه يعش المستقبل وخارج حدود ما هو فيه.

كما أن انتظام الشخصية ونموها لا يقتصر فقط على تمايز السمات وإنما يتعدى ذلك إلى زوال بعض السمات وظهور أخرى في مراحل النمو المختلفة الخاصة بالطفل إلى أن يصل إلى سن الرشد، ويعود ذلك حسب الباحثين إلى أسباب ترتبط بمعدل النمو الخاصة بكل طفل من حيث السرعة والبطء، ونتيجة اختلاف العوامل المؤثرة الخاصة بالجهاز الغددي كالغدة الدرقية أو النخامية والغدد الصماء وغيرها، أو النمو الجسمي أو العقلي أو المؤثرات الوراثية أو الأسرية والاجتماعية والتعليميـــة أو البيئيـــة كالمنـــاخ وتضاريس الأرض.

والطفولة المعنية بالدراسة في هذا البحث هي تلك التي بإمكانها التواصل اللغوي من خلال فعل القراءة والتواصل مع مختلف القصص المكتوبة، ومحاورتها وتفـــسيرها وتأويلها حسب مراحل نمو الطفل المعنية بهذا الفعل، ويحدد أغلب الباحثين لكل مرحلة

1- جان بياجيه، سيكولوجية الذكاء: تر: يولند عمانوئيل، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988. ص: 149.

من مراحل نمو الطفل علامات دالة عليها "فحسب جيروم برونر *Jérôme Bruner أن الأطفال يمرون بثلاث مراحل في سعيهم لاكتساب القدرة على تمثيل العالم"[1] وفك الكثير من رموزه وهذه المراحل متداخلة فيما بينها ومتميزة عن بعضها في الآن نفسه وهي على النحو التالي:

ـ **مرحلة الاتصال الحسي:** ما بين سن: 2-6 سنوات.

في هذه المرحلة يكون الفعل والحركة هما السبيل إلى فهم البيئة، وتكون أفعال الطفل وتصرفاته مادية، وعليه تتبني مواقف الحاضر على خبرات الماضي من خلال العمليات العينية المباشرة، لذلك يكون إدراك الأطفال للأشياء عن طريق التفاعل الحسي المباشر، وهذا الفعل ثنائي الأبعاد يتعلم منه الطفل ويمارس ما تعلم؛ فيكتسب الخبرة والتجربة، ويتمكن من الاحتفاظ بالصور الذهنية للأشياء، واستعمال اللعب الخيالي.

وتصبح لديه القدرة على بعض الاستجابات التي تعتمد الإدراك الحسي لا التفكير، "وليس اللعب في منطلقه الحسي الحركي إلا محض استجابة للواقع في الأنا بالمعنى المزدوج للكلمة؛ بالمعنى البيولوجي للاستيعاب الوظيفي؛ وهو ما يفسر أن ألعاب التمرن تنمي فعليا أعضاء الجسم وسلوكياته، وبالمعنى السيكولوجي احتواء الأشياء في النشاط الذاتي"[2]، لذلك يبقى تضمين الفكر في الأفعال بطيئا ويتطلب الوقت؛ لأن تمثل حركة ما وتمثل نتائجها لا يزال الذهن غير قادر على ترتيب أجزائها وإدراكها كليا، وبالتالي فإن هذه العملية أصعب بكثير من مجرد تنفيذها المادي.

ولذلك يظل التمثيل بواسطة الصور العقلية تابعا للجوانب الإجرائية،وبتتبع تطور الصور العقلية عند الطفل لاحظ الباحثون "أنها تبقى ثابتة ...مقتصرة على تكرار ما يلاحظه الطفل نظرا لعدم قدرته على التوقع واستباق الحركات أو نتائج التحولات"[3]، بالإضافة إلى عدم قدرة الطفل على استخدامه الرمز اللغوي واعتباطيته، والتعامل معه

*- جيروم برونر Jérôme Bruner عالم نفساني أمريكي.

1- سامي محمد ملحم: علم نفس النمو دورة حياة الإنسان، دار الفكر، عمان ، ط 1، 2004.ص:135.

2- جان بياجي: علم النفس وفن التربية، تر:محمد بردوني، دار توبوقال، الدار البيضاء.ط 6، 1995. ص:177.

3- عبد العالي الجسماني:علم التربية وسيكولوجية الطفل، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط 1،1994. ص ص:52 - 53.

تجريديا.

ولكونه في المراحل الأولى لاكتساب اللغة فإنه يمر في ذلك الجانب بمــرحلتين؛ أولها اكتساب أولي للغة حيث تكون لغته مبنية على ما يتم تعلمه ولا يوجد شيء عنـــده في البداية اسمه المعنى لأنه لا يلاحظ ذلك إنما معنى الشيء هو ما يقوم الفرد به، وما يفعله، وليست نسقا فطريا، وهذا يتفق ومذهب المدرسة السلوكية.

وعلى النقيض من هذا يرى أصحاب النظرية التكوينية "أن اكتـــساب اللغـــة يحكمه مقومان: مقوم فطري ومقوم خاص بالنمو الإدراكي والمعرفي"[1]؛ فاللغة علـــى هذا تدخلها الفطرية، وليست بكاملها جانبا اكتسابيا؛ إذ يري "تشومسكي"* N.Chomsky "حسب "بيرس" C.S.Peirce :أن معرفة اللغة لا يمكن اكتـــسابها إلا بواســـطة جهـــاز مضبوط مسبقا وهذا التحديد الفطراني شرط سابق على التجربة اللغوية"[2]، ثم تبنى هذه الفطرة مع النمو الطبيعي، وعبر تعرض الطفل لبيئة اللغة التي ينشأ فيهـــا، وبالتـــالي فاللغة منها ما هو بالفطرة ومنه ما هو بالاكتساب.

كما يتوصل الطفل في هذه المرحلة أيضا إلى معرفة اللغة الشفهية أكثر ويبـــدأ بتعلم الكتابة، وحفظ العدد ومعرفة الألوان والتفريق بينها، ويفهم بعض العلاقات السببية بين الأشياء ويكون إدراكه لها حسيا؛ كعلاقة النار بالإيذاء، وبالتالي فهي علاقات بـــين المدركات الحسية.

وهنا بعد أن كان الطفل يرجع كل شيء إلى جسمه ينتهي به الأمر إلى اعتبار جسمه شيئا آخر من بين الأشياء الموجودة والمتصلة به، وتحديد بعض العلاقات التـــي تربط الأشياء بعضها ببعض؛ ومن ثمة فإنه يبدأ بتحديد الفرق بين الأفـــراد والأشـــياء، "وهذا التموقع يفترض الانسلاخ عن مركزية الذات من الناحيتين العلائقية والاجتماعية في آن واحد، ومن ثم يكون المطلوب تجاوز مركزية الأنا باتجاه تحقيق نـــوعي مـــن

1- عمر أوكان: اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2001. ص:22.

*- نوام تشومسكي: Noam Chomsky (1928) لساني أمريكي، وأستاذ بجامعة كاليفورنيا مؤسس قواعد التوليدية التحويلية.

2- نعمام تشومسكي: اللغة والعقل، تر: إبراهيم مشروح، مصطفى خلال، تينمل للطباعة والنشر،مراكش، ط1، 1993. ص: 118.

أما استدعاؤه للحاضر فيكون من خلال صورة الماضي؛ ومن هنا يبدأ نمو النظام التعويضي لديه مع معرفته للزمن بإدراكه الساعة واليوم والأسبوع والشهر والسنة، وهذه الوقائع والتجارب تساهم في النمو المعرفي وتنمية قدرات الطفل على التفكير؛ وأيضا من خلال تطور نظام اللغة لديه كلما تقدم في السن، والتي تؤدي إلى فك شفرات المثير، وتخير الحل المناسب لذلك وهو ما يحيل على المرحلة الثانية.

مرحلة الأيقنة: ما بين 7 إلى 11 سنة

في هذه المرحلة ومن خلال تطور المفاهيم والخبرات، والمكتسبات السابقة، يصبح الطفل قادرا على تصور الأشياء، ورسم نماذج لها من خلال تعامله مع الأشياء والمسائل بصورة نظامية ومنطقية؛ إذ يتمكن من تنظيم العناصر وترتيبها من خلال نمذجتها، وبناء ذاته على النموذج الأسري والاجتماعي المطلوب، بعد أن أصبح أكثر قدرة على فهم الأشياء ووصف الوقائع. كما يستوعب الطفل فيها المظاهر المتعلقة بكل من النمو الجسمي والفسيولوجي والحركي، والنمو الحسي، والعقلي واللغوي، والنمو الانفعالي، والنمو الديني والأخلاقي، والنمو الجنسي.

فالنمو الحسي يتعلق بزيادة قوة حاسة اللمس عنده، وبداية من سن السابعة تزداد معرفته بالزمن والمسافة، ويتطور مفهومهما لديه، ويصبح أكثر قدرة على تحديد العلاقة بينهما، ويعود قادرا على تحديد الأماكن والمسافات والتمييز بينهما، واستخدام اللغة المتعلقة بكل ذلك.

وتتسم هذه المرحلة باستخدام اللغة التي ترتبط بالمحسوسات والمرئيات بعد أن يكون الطفل قد تعلم اللغة، وانتقل من الكلمات العامة إلى الكلمات المختصة، ومن

1- جان بياجي: علم النفس وفن التربية . ص:31 .

ويتطور تعامل الطفل مع المسائل بصورة منظمة ومنطقية؛ إذ يتمكن من تنظيم الأشياء من خلال تحديد نماذجها ثم استعادتها، ولكن في هذه المرحلة بدل أن يستعيدها ذهنيا "يحتاج إلى رمزية مباشرة تمكنه من أن يحيا من جديد الحادث، ولا يكتفي باستعادته الذهنية"[2]، وهنا يبني الطفل ذاته على النموذج الأسري والاجتماعي، أو المدرسي أو التلفزي، ويكون تصرفه على أيقنة الموجودات المختلفة، وتحويلها أيضا إلى تصرفات مادية بناء على الخبرات التجريبية السابقة، وترتسم له صور الأشياء ويصبح قادرا على تنظيمها وترتيب عناصرها.

وفي النهاية يغدو تمثل الأشياء الذي كان لا إراديا ذا وظيفة تمثيلية؛ حين يتوفر فيها القصد انطلاقا "من الوسائل التي يفهم بها الطفل محاكاته لفعل ما حيث يستعمل المحاكاة لتمثيل شيء آخر يعرف أنه مختلف عن فعله الخاص"[3]، وعلى ذلك ينبني فهمه للأشياء، وبالتالي فالوظيفة الإشارية لها تفهم قبل الوظيفة الرمزية للغة، إذ يتمكن الطفل حينها من الانتقال من الربط بين الشيء وما يمثله إلى الربط بين الدال والمدلول؛ وبالتالي فإن تشكل الفكر لديه مقرون باكتساب الوظيفة السيميائية للأشياء من خلال تجاربه وليس من خلال اللغة.

أما النمو الانفعالي لديه؛ فيتميز بالثبات والاستقرار "فكل أنماط الاستجابات الانفعالية تنمو من حالات عامة الاستثارة إلى حالات من السكينة كلما أخذ الطفل في

1- سامي محمد ملحم: علم نفس النمو دورة حياة الإنسان. ص: 151.

2- جان بياجيه: علم نفس الولد، تر: خليل خليل الجر، المنشورات العربية، بيروت، لبنان،ط1، 1983، ص:38.

3- عمر أوكان: اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط ،2001. ص: 25.

كما يميل الطفل نحو التحدي، وتتكون لديه العواطف والعادات الانفعالية، وينمو لديه الشعور بالمسؤولية، وتقل مخاوفه من الظلام والحيوان كلما تقدم في السن، وتحل بدلا عنها مخاوفه من الدراسة والمدرسين، والعلاقات الاجتماعية.

أما دلائل النمو الأخلاقي في هذه السن؛ فقد أكدت الدراسات في هذا المجال أن بعض المفاهيم الأخلاقية كالعدالة مثلا؛ يتطور مفهومها ما بين الخامسة والحادية عشرة من عمره وينتقل "من أفكار ثابتة غير مرنة إلى أفكار أكثر مرونة وقابلة للتعديل، ثم بمرحلتين هما مرحلة الأخلاقيات خارجية المنشأ والأخلاقيات داخلية المنشأ"[2]، فعن غيره يتعلم الطفل الأخلاق، ويلتزم بما يتوقعه الآخرون منه، ويصبح ذلك عنده فيما بعد نموذجا يُحتذى، كما يعمل على تلبية الواجبات الفعلية، واحترام القوانين والنظام الاجتماعي، ثم يدرك فيما بعد أن الآخرين لهم تشكيلة من القيم الأخلاقية، وأن معظم القواعد والقيم ترتبط بمجموع من يحيط به.

أما النمو الجسمي فيتمثل في معرفة سمات الفروق بين الجنسين، والانتباه إلى هذه الظاهرة الجسمية التي تتجلى أكثر في المرحلة الموالية.

مرحلة التمثيل الرمزي: ما بين 12 إلى 15 سنة.

في هذه المرحلة يتمكن الطفل من نقل فهمه وتصوراته للأشياء وتفاعله معها تجريديا، ويفهم أن اللغة تتسم بإمكانية التعبير عن الماديات والمجردات، وبإمكانية التمثيل بأحدهما عن الآخر، وذلك بعد نمو الكفاءة اللغوية لديه، ومن خلال استمرار النمو العقلي وتزايده، يصبح الطفل قادرا على التعبير بالرمز اللغوي عن نفسه وعن الآخرين، واستعمال مختلف الأزمنة اللغوية وإتقانها، وهذا مؤشر على الوعي الذاتي الذي يرتبط كثيرا بخبرات الماضي ومعارف الحاضر، ليتطلع نحو فهم المستقبل

1- عبد الرحمن سيد سليمان: نمو الإنسان في الطفولة إلى المراهقة، زهراء الشرق ، مصر، د ط، د ت. ص: 271.

2- سامي محمد ملحم: علم نمو النفس دورة حياة الإنسان. ص:156 .

كما تنمو لديه القدرة على حل المشكلات وإيجاد البدائل، و"التعامل مع عدد من البدائل في الموقف الواحد، وهذا ما يميز التطور المعرفي لدى الطفل بزيادة القدرة على التعامل مع البدائل في الموقف الواحد"[1]، فبإمكان الطفل في هذه المرحلة تخير الحل المناسب تجاه المواقف التي تعترضه، وتتكون لديه المفاهيم عن الأشياء أولا؛ فهو يسأل عنها قبل أن يصبح عارفا لها، وتلك المفاهيم تكون مرحلة أكبر من النمو العقلي والمعرفي للطفل؛ وهي التي تمكنه في الأخير من إعادة تنظيم الأفكار وصياغتها "كدمج الأشياء ضمن صفوف، ودمج الصفوف فيما بينها يصبح دمجا للأشياء أو القطع ضمن كل واحد، هكذا تبدو السلطة التي تعبر عن الفروقات بين الأشياء تحت شكل علاقات تنظيمية فيما يتلاءم عددها مع قياسها"[2]، فالطفل بإمكانه بناء الأشياء بعلاقة الانتماء أو التشابه أو على القياس، ووضع الفرضيات، واكتشاف المفاهيم المجردة والمجاز، واكتساب بعض الوسائل المعرفية التي تسوغ له تمييز الحقيقة وتزوده بالخيال، ويسعى حينئذ إلى تصوير الأشياء كما تبدو عليه أو بقياسها إلى الأمثل منها.

ويرتبط نموه العقلي بالمهارات الأساسية المتعلقة بعملية القراءة والكتابة؛ فينمو عنده حب القصص والمغامرة والاهتمام بمختلف النشاطات المسلية؛ وخاصة تلك المتعلقة بالانترنت والإعلام الآلي والأقراص الصلبة المخصصة لمختلف الألعاب التي تهم الطفل، وفي هذه المرحلة أيضا تتطور لديه المفاهيم الدينية، حيث يرى بعض الباحثين أن معرفة الله قد ترتبط عند بعض الأطفال بواسطة التفكير العلمي؛ إذ يعرف الطفل أن الله ليس مثله أحد وأنه موجود في كل مكان وأن هناك جنة ونارا.

أما اجتماعيا فإن سلوكه يتغير من خلال العلاقات الاجتماعية التي تتيح له معرفة ذاته، ولذلك يسعى لتحقيق مكانة اجتماعية بين رفاقه فيميل إلى الزعامة، وتزداد ثقته بنفسه، وتتسع دائرة ميوله واهتماماته، ويحاول فرض شخصيته الخاصة؛ "فالطفل مهما

1- سامي محمد ملحم: علم نمو النفس دورة حياة الإنسان. ص: 135.

2- جان بياجيه: سيكولوجية الذكاء. ص:146 .

كان متعلقا بالمؤثرات الذهنية المحيطة به، فإنه يتكيف معها على طريقته، يحولها إلى وجهة نظره الخاصة، يشوهها دون أن يدري لمجرد كونه لا يميز بعد بين وجهة نظره وتلك الخاصة بالآخرين"[1] بالإضافة إلى المؤثرات الوراثية والأسرية.

وإلى جانب هذه السمات هناك العوامل البيئية والجغرافية المؤثرة على نمو الطفل، والتي هي بمثابة علامات دالة عليه؛ إذ تعد الأرض والمناخ رحما جديدة أخرى حيث نوعية التضاريس الأرضية، ونقاء الهواء وصفاؤه، والمناطق الباردة والحارة والرطبة، واختلاف وسائل العيش لها تأثيرها على الطفل.

وقد أثبتت الدراسات أن أطفال المدن الساحلية، وأطفال الأرياف ينمون أسرع من أطفال المدن المزدحمة بالسكان والأماكن المعرضة للتلوث، وقد أشار "ابن خلدون"[2] في كتابه إلى أثر البيئة في تكوين الفرد والمجتمعات، وعلى ضوء ذلك قسم الأجناس البشرية حسب المناطق الجغرافية ومواقعها المدارية، وما تتميز به من مناخ.

وهناك علامات دالة على نهاية مرحلة الطفولة؛ وهي تلك الإشارات المحددة لما يسمى طفولة، ومن ثمة محددة لما يسمى أدبا للأطفال وهي خاصة بهم، وما يتعدى ذلك لا يعني الطفولة، ولا يُعنى به هذا البحث، وتعد لفئة غير فئة الأطفال.

وتتمثل هذه المؤشرات في اكتمال النمو الجسمي والعقلي والنضج الطبيعي، ونمو الخصائص الجنسية الأصلية والثانوية، وتتشكل بالإضافة إلى الحاجات العضوية أو الغريزية الأخرى؛ مثل الطعام والشراب، الغريزة الجنسية "التي تقوم بدورها بتعديل السلوك وتوجيهه، وتشكل خلفية بنية الحياة الذهنية"[3].

وتعد الهرمونات مؤشرا آخر على نهاية مرحلة الطفولة مثل "هرمون التستوستيرون Testostérone الذي لا يتم إفرازه خلال مرحلة الطفولة حتى سن عشر

1- جان بياجيه: سيكولوجية الذكاء. ص:160.

2- ينظر، عبد الرحمن بن خلدون : تاريخ ابن خلدون: كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتب العلمية، لبنان، د ط، 1992، مج 1. ص:94.

3- جان بياجيه: سيكولوجية الذكاء. ص: 168.

إلى اثني عشر سنة، ثم يزداد إفرازه بسرعة عند سن البلوغ"[1].

وأثبتت الدراسات العلمية أن الطول الهيكلي عند الإناث بعد أن كان في تسارع بين 12-14 سنة يميل إلى التباطؤ بداية من 15 سنة، وعند الذكور بعد أن كان متباطئا بين 12-14 سنة يبدأ في التسارع بداية من 15 سنة"[2]، وإذا كان كل ذلك كذلك؛ فإن سن 15 سنة تكون هي نهاية مرحلة الطفولة، وما بعدها لا يعد من مراحلها؛ لا كما ورد في كثير من البحوث والدراسات حول أدب الأطفال، أن مرحلة الطفولة تستمر إلى سن 18 سنة[3]، وعند البعض إلى 20 سنة، ولكن هذه المناحي والتوجهات لن يأخذ بها البحث، وليست من الطفولة في شيء، وعليه تكون سن15 سنة هي نهاية مرحلة الطفولة، وعلى ذلك تم تحديد قصص الفئة المعنية بالدراسة في هذا البحث، فماذا إذا عن الأدب المتصل بها، والفن القصصي الموجه إليها على الخصوص ؟.

أدب الأطفال بين السمات والمؤشرات:

إن المتتبع للدراسات التي تناولت أدب الأطفال بالدرس تتفق في أن الأدب الموجه للأطفال يختلف عن ذلك الموجه للكبار، وهو أدب ركيزته وموضوعه موجه للأطفال، فهم الذين يقومون بقراءته، وتفسير علاماته، باعتباره مجموعة من الرموز اللغوية وفق النسق الأدبي الذي توجد فيه، مما يعني إنه ليس ذلك الأدب الذي يكتب حول الأطفال كما يعتقد البعض، وإنما هو أدب للأطفال لا عن الأطفال؛ فمثلا رثاء الأطفال ليس من الأدب الموجه لهم، لذلك كان من الضروري دراسة مراحل نمو الطفل لبيان أن الطفل يدرك الخطاب الموجه إليه حسب كل مرحلة من مراحل نموه؛ والتي تمثل كيفية إدراكه للأشياء ماديا وحسيا أو ذهنيا ومعرفيا، على خلاف الكبير الذي قد تصبح عنده الحالة الأولى غير متفردة كما هو الشأن عند الطفل، فإدراكه في المرحلة ما بين 7-11 سنة يكون إدراكا حسيا يتحكم فيه المنط المادي والسببي، وهذا النوع من الإدراك الحسي هو الذي يزود الطفل بطرق التواصل مع الأشياء الموجودة في واقعه وطرق تصورها،

1- عبد الرحمن سيد سليمان: نمو الإنسان في الطفولة والمراهقة. ص:387.

2- ينظر، سامي محمد ملحم: علم نفس النمو دورة حياة الإنسان، ص: 356.

3- ينظر، محمود حسن إسماعيل:المرجع في أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 2004. ص: 68.

فإذا كانت القصة عند بعضهم هي"الفضول، والأحاسيس الإنسانية، والقيم بالنسبة إلى الشخصيات، والذكاء والذاكرة بالنسبة إلى الحبكة... ويطالبنا الخيال بأن ندفع شيئا إضافيا فهو يرغمنا على نوع من الضبط الإضافي المختلف عن الضبط الــذي يطلبــه العمل الفني"[1]. فإذا كانت كذلك فسوف يصادف ذلــك طفــلا فــضوليا همــه التطلــع والاستكشاف، ومحاولة معرفة الأشياء، وتفسير الظواهر حسب منطقه وعليه يجــب أن يكون الأدب الموجه إليه مراعيا لهذه الخصوصيات.

وللطفل منطقه الخاص في رؤية الأشياء والتعامل معها، وهو منطق مختلف عن منطق الكبير، فما يراه الكبير مثلا فوضى قد يراه الطفل نظاما، ولهذا التصور أثره في التواصل مع النصوص ومساءلتها والاستجابة لها، فالطفل فــي الغالــب يبحــث عــن مقاصده في النص، وقلما يبحث عن مقاصد المؤلف الذي ــ كان وهو يكتب ــ يبحــث عن الخاص بالطفل والمتسق معه لا الخاص به.

استنادا إلى ما تقدم يرى الكثير من الباحثين أن أدب الأطفال بــصفة عامــة ــ والقصص بصفة خاصة ــ يجب أن يتصف بصفات ويتميز بخــصائص، وأن يحقــق غايات وأهدافا منها:

1ــ شروط خاصة بما يكتب للأطفال:

أ ــ على أدب الأطفال أن يعمل على التنشئة الأخلاقيــة، والتربيــة والتعلــيم والترفيه، والترميز المناسب، والتصوير بالمجاز دون الإسراف فيه باعتباره "آلية لغوية رمزية للاتصال والخلق معروفة منذ أكثر من 3000 عام فهي تعبــر عــن مقارنــة، وتلازم، وصفة، ووضع، وتآزر، وعلاقة خارجية وصولا إلى تغيير المرجعية، وهــذا سر غناها"[2]، لأن الكلام الذي لا يتميز بدقة ترجمة الأشياء، وصــحة أســلوبه يفــوت

1- إ. م. فورستر: أركان الرواية، تر: موسى عاصي، نشر جروس برس، لبنان، ط1، 1994. ص: 82.

2- مارسيل لوكان: الإنسان ولغته من الأصوات إلى اللغة، تر: ماري شهرستان، صفحات للنشر، سوريا، ط1، 2007. ص: 105.

ب ـ الفكرة: يجب أن لا تكون أمرا غائما ضبابيا؛ بل يجب أن تكون مناسبة لمستوى الطفل وما يتعلق به "مع عدم إقحام الموضوع والأفكار بشكل مفتعل أو استخدام طريقة التلميح التي تؤدي إلى الغموض"[1]، وهو في ذلك يحاول إخراج الطفل من التمركز حول ذاته إلى مشاركة الآخرين، وجعله كائنا اجتماعيا يتمركز حول الآخرين، ويتحول من الفردية إلى المشاركة الوجدانية الجماعية، ومنها إلى الإحساس بالآخرين والشعور بهم، والتعامل فكريا معهم .

ج ـ على النص الأدبي أن يسلم من الأخطاء اللغوية والنحوية، وأن يراعي قواعد استعمال الضمير العائد خاصة بالنسبة لأطفال المراحل الأولى، وأن تكون اللغة قريبة من مدركاتهم مراعية لشعورهم وأحاسيسهم، وأن تكون مرتبطة بهم وببيئتهم، وكل ما يحيط بهم، وأن ينزل الجديد منها منزلة يقدر الطفل على فهمه من خلال السياق الذي يوجد فيه، وأي خلل في ذلك يعطل فعل التواصل والقراءة عنده.

2 ـ شروط خاصة بمن يكتب للأطفال:

يرى بعض الباحثين أن الذي يكتب للأطفال يجب أن يكون "مبدعا لصيق الصلة بالأطفال، ويعاملهم، ويكتب وكأنه واحد منهم يعيش معهم في واقعهم وخيالهم"[2]؛ فقدرة المبدع على الاندماج مع الأطفال، وواقعهم ومعرفة تطلعاتهم ومعايشة عوالمهم؛ هي التي تجعل من تصوراته تصوراتهم، ومن لغته لغتهم، وهو على كبره يفكر بعقل الطفل، ويطاوع تصرفاته ومنطقه وخياله.

1- محمد حسن بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط3، 1998. ص: 217.

2- محمود حسن إسماعيل: المرجع في أدب الأطفال. ص: 75.

وعلى الكاتب مراعاة قدرات النمو المرحلي، والإدراكي والحسي والنفسي والشعوري والعقلي للطفل، وملكاته ومهاراته اللغوية وتصوراته، ونظرته للأشياء، ومراحل التجسيد المادي والتجريدي لها، لأن عالم الطفل عالم التطلعات والتطور ينطلق فيه من المحدود إلى اللامحدود، ومن المحسوس المادي إلى المجرد الماهي، ومن منطق الكبير إلى منطقه؛ أي من المنطق نحو اللامنطق نفسه، فما هو منطقي عند الكبار ويجمعون أنه كذلك، قد لا يكون كذلك عند الطفل؛ فللطفل منطقه وفلسفته، وله مواقفه وتصرفاته، فقد يضرب جمادا آلمه، ولا يبتعد عن النار إلا بعد أن تؤذيه، وهو يفعل ذلك لأن معرفته حسية لا إدراكية ذهنية أو معرفية.

والطفل دائم الغرام بالأشياء التي تستهويه ويقدر على إدراكها، ولا يهم إذا كانت واقعية أو خيالية، منظمة أو عشوائية، جزاؤها الإحسان أو الاستهجان، ويكون ذلك حسب مراحل نموه .

ومن شروط الكتابة للأطفال مراعاة مجموعة الاعتبارات التربوية والسيكولوجية، إذ يرى بعض الباحثين أن الذي يكتب للأطفال يعد مربيا بالدرجة الأولى؛ فهو يحاول الأخذ بيدهم لدمجهم في مجتمعهم، ويعلمهم الأخلاق وحسن المعاملة والتعاون.

ويسعى المبدع في أدب الأطفال إلى تجسيد مجموعة من القيم والأهداف؛ تتمثل في اعتبارات ينطلق منها الأدب، ويرنو إلى تحقيقها كي يقوم بالوظائف المنوطة به، والتي يطالب النقاد بتحقيقها، ويوصي علماء النفس بمراعاتها ومنها:

أ ـ مساعدة الأطفال على فهم معنى الحياة المحيطة بهم، وتعريفهم بالعالم وتمكينهم من التكيف مع الآخرين اجتماعيا من خلال تعزيز الانتماء إلى الجماعة والأرض والوطن، وتربية الروح الجماعية فيهم، وحثهم على الصداقة، وتنمية شعور محبة الآخرين.

ب ــ تنمية شخصية الطفل وقدراته العقلية، بتمكينه من الحكم على الأشياء، وربط الأسباب بالنتائج، وتحقيق التوازن النفسي بإشباع حاجاته النفسية من تطلع

ج ــ الملكة اللغوية: يسعى أدب الأطفال في هذا الشأن إلى التقويم اللساني والتنمية اللغوية، من خلال تثبيت القواعد الصوتية والنحوية والصرفية والتركيبيــة، وتعــريفهم بالرموز اللغوية، وتمكينهم من فهم التصوير بها، وأساليب إنشاء القول، وهذا يحقق ما يسميه البعض الهدف الموسوعي؛ وهو تلك الخبرة الشاملة التي تمكن الطفل في مراحل نموه الأخيرة من تأويل نص ما من خلال اعتماده "واستناده إلى إشارات موجودة فــي ذلك النص كي يقرر حجم الخبرة الموسوعية الضرورية لمجابهة ذلك النص"[2]، ومــن هنا يكون الأطفال أمام ثنائية ما يعرفون من اللغة وما لا يعرفون منها، ومــن خــلال دخول ما لا يعرفون في مرجعية التصور والإدراك لديهم، يمكنهم ذلــك مــن تكــوين الملكة اللغوية، وتطوير القاموس اللساني لــديهم، وفــك مختلــف الــشفرات اللغويــة ورموزها، وبواسطة الرمز اللغوي يحقق الطفل ذاته، وتنتقل اللغة من وظيفتها اللسانية إلى التواصلية؛ إلى وظيفة تنمي العقل وتغذي الإحساس، وتقوي ارتباط اللغة بما تعبر عنه، وبذلك تنتقل اللغة من الوظيفة الإفهامية إلى الوظيفة المعرفية.

ويتحدد للطفل بواسطة تلك الرموز اللغوية الكثير من السلوك الذاتي والجماعي؛ سواء من خلال النموذج الذي ترسمه اللغة، في علاقته بما هو كائن في الواقع، أو مــا هو موجود من نماذج عند الطفل، أو الأمر والنهي، أو فعل الاحتذاء والتقليد، أو مــن خلال الجزاء والعقاب، إذ تعبر اللغة على كثير من تجاربه البسيطة والمعقدة، وتعرفــه بعالم الكبار من خلال منطقه الخاص به.

1- إسماعيل عبد الفتاح: أدب الأطفال في العالم، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2000. ص:115.

2- أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005 . ص: 190.

د ـ التنشئة الدينية والأخلاقية: ويكون ذلك من خلال ترغيب الطفل فيما نريد أن ينشأ عليه بتعليمه مبادئ الدين؛ من عقيدة وشريعة وسلوك، وبتعريفه بدوره في الحياة، وعلاقته بأخيه الإنسان، وحبه للقيم الإنسانية؛ من عطاء وتسامح، وصدق وصراحة، وتقوية شعور المحبة لديه، وحب العمل، ومساعدة الآخرين وتقديرهم، والتواضع وعدم الغرور.

ه ـــ الهدف التربوي: ويتمثل في توسيع مجالات مهاراتهم، وتنمية قدرتهم على إدراك الأشياء وفهمها، ومواجهة المواقف الجديدة، وتطوير خبرتهم وتنمية الفكرة والذاكرة لديهم؛ من خلال تقديم الحقائق العلمية، وتمكينهم من التعرف على الأماكن والتاريخ وأبطاله، وتنمية الخيال لديهم؛ فقد خلص "المؤتمر العالمي للكتاب الذي أقيم في نيس بفرنسا عام 1971 أن خيال الأطفال قد انتابه المرض، ولابد من التفكير في وسائل إنقاذه، وأن خياله هو المستقبل"[1]، والمتسبب في هذا المرض حسب بعض الباحثين؛ هو تزييف الكبار الخيال، وتحويله إلى إثارة، بالإضافة إلى استفزاز خيال الطفل ومشاعره، وهذا يعيق التتبع المرحلي للأشياء، وكيفية تصوريها ثم تصورها فيما بعد؛ إذ يجب السير بخيال الطفل مما يدرك ومن المحسوس ثم التعريج به إلى المجرد الذي يجب أن يكون في البداية له صلة بواقع الطفل ومدركاته ومنطقه.

وــ الارتقاء به للمحافظة على المحيط وعلى البيئة؛ وذلك من خلال تعزيز حبه للطبيعة والجمال، وحثه على المساهمة في المحافظة على البيئة ونظافة المحيط.

وأخيرا إذا كان الأدب إمتاعا؛ فإنه يجب أن "يعمل على نمو شخصية الطفل بجميع أبعادها ويساعد في تطوير لغته وإثارة قابليته للقراءة"[2]، ولذلك فمن أهدافه تنمية الحس الفني لديه؛ من خلال الترغيب والتشويق في فعل التواصل الذي يجده الطفل حال القراءة، وتجعله يحب المطالعة وقراءة القصص خاصة.

1- علي الحديدي: في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط3، 1982. ص: 103.

2- حنان عبد الحميد العناني: أدب الأطفال، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط 3، 1996. ص: 64.

القص للأطفال

القص للأطفال قديم قدم اللغة البشرية، وقد يكون قبل ذلك عندما كان الشخص يقلد حادثة ما بواسطة الإيماء لكي يثير ضحك أو اهتمام طفله، ثم تطورت بتطور الشعوب وثقافتها وحضارتها، وفي كل مرحلة من المراحل التي مرت بهـا الـشعوب، كانـت قصص الأطفال مصاحبة للتطور الحاصل عندها، وكانت تروى مشافهة بواسطة اللغة؛ التي أصبحت الوسيلة الأرقى التي توارثتها الشعوب، ومكنتها من التواصـل الأكثـر تعقيدا، لتصبح مكتوبة مع اختراع الخطوط، ووسائل الكتابة، لتتطور تقنية وسائط نقلها مع التطور الحضاري الهائل؛ فتتوفر على الرسوم الملونة والطباعة المتقنة، لتوفر لهـا حضارة الصورة أيضا تقنيات أخرى في دبلجة القصة، ومن خلال النص الإلكترونـي أصبحت عالما افتراضيا متعدد الوسائط يجد فيه الطفل ضالته في عالم الانترنيت.

وتعد القصة الموجهة للأطفال من بين الوسائل التعليمية والتثقيفية والترفيهيـة، كالصور المتحركة، وألعـاب الأقـراص الـصلبة علـى الحاسـوب والبلايستيـشن Playstation، والألعاب الافتراضية على شبكة الانترنيت؛ التي تـضطلع بالأهـداف والوظائف السابقة في عالم الطفل والطفولة، لذلك توجه الدول المتقدمة المقدّرة لأطفالها و لنشئها توجها علميا وتربويا وحضاريا؛ مستغلة كل الوسائل التقليدية والحديثة المتعلقة بالإعلام الآلي والأدوات الإلكترونية؛ لتكوين أطفالها وتـربيتهم، وتزويـدهم بثقافتهـا وحضارتها، وتقوي فيهم روح الانتماء لها، وتنشئتهم على أهدافها فـي هـذا العـالم، والعناية بهم روحيا وجسديا، في حين تتأخر الكثير من الدول في العالم الثالـث، ومـن بينها الدول العربية عن هذا الركب، فالطفل في مجال عـالم الانترنيـت، والمجـلاّت الهادفة، والمطبوعات الفاخرة الورق والألوان مع سرعة انتشار المعلومة، ولـيس أدل على ذلك الاستهلاك لكل ما هو غربي، وتأخرها في مجال الصور المتحركة، والتقليـد الموجود في كثير من قصص الأطفال إما بالترجمـة الحرفيـة أو اقتبـاس مـضامين وموضوعات؛ أقل ما يقال عنها أنها وجدت في محاضن غير تلك التي توجد فيها، ولا تتناسب في كثير من الأحيان مع الطفل العربي المسلم وتراثـه الـديني والحـضاري وأهدافه الاجتماعية والتربوية .

وأدب الأطفال بصفة عامة وقصص الأطفال خاصة: مصطلح حديث النشأة وحديث الانتشار، فهو يرتبط بالطفل، ويتصف بمواصفات معينة، واحتياجات عقلية ووجدانية خاصة، وانفعالات ومدارك خاصة، واستعمالات لغوية مرتبطة بكل ذلك، وبمراحل نمو متدرجة تخص الطفولة بمراحلها المختلفة بداية من سن ما قبل المدرسة إلى نهاية سن الطفولة.

وتحتل القصة المروية منها والمقروءة المكانة الأولى في أدب الأطفال، وهي عبارة عن إبداع مقدم للطفل، ومن خلال محموله يشكل رسالة تحاول توجيه الطفل إلى أهداف وغايات معينة، كما تسعى لإبعاده عن توجه معين؛ من خلال الترغيب، لأن"الطفل بحكم بنائه النفسي الغض أميل إلى أن يتأثر بالجانب الإغرائي في الرسالة، والجانب الإغرائي يتضمن الإثابة والعقاب؛ أي تحقيق متعة أو معاناة، وهذا أحد جوانب البعد الجمالي فيها"[1].

وعلى هذا الأساس تعتبر القصة مهمة؛ نفسيا وذهنيا، وشيئا لابد منه للطفل، بتعدد موضوعاتها واختلاف أهدافها ومقاصدها وغاياتها؛ فمنها الدينية والعلمية والتاريخية والاجتماعية وقصص الخيال العلمي والمغامرات.

ولكي تضطلع القصة بمهمتها وجب أن تتوفر على شروط: كأن تكشف على "تفرد المؤلف والأفكار التي في عقله، وهل هناك مؤشر لأصالة المؤلف في طريقة التعبير عن الأفكار؟ وهل تعبر اللغة التي كتبت بها القصة عن الموضوع الذي تناولته؟ وإلى أي مدى يمكن للقارئ (الطفل) فهم اللغة التي كتب بها؟ وهل يتضح في هذا العمل، الوضوح والترتيب والوحدة؟ وهل يلمس القارئ أن القصة كتبت بإخلاص وأمانة ووضوح وجمال"[2].

ويشترط في عناصر القصة أن تكون متجانسة، وبين شخصياتها انسجام في الأداء، وتتوفر على شروط منطق الطفل؛ من حيث اتفاقها والنموذج الذي يرسمه عنها؛

1- إسماعيل عبد الفتاح: أدب الأطفال في العالم المعاصر. ص: 60.

2- المرجع نفسه. ص: 47.

ومن هنا كانت القصة من أهم الوسائل التي يقوم عليها التكوين العقلي والنفسي والعاطفي والخيالي، وهي أحد العوامل التي يتم من خلالها التواصل الاجتماعي والإنساني والإنتمائي الخاص، لذلك فإن ما تحدثه القصة في نفوس الأطفال من راحة أو قلق أو ما تغيره في سلوكهم، وتركيب شخصيتهم، يسميه بعض الباحثين "بلحظات الخلق أو الخلق المقدس"[1].

وتعد القصة سجلا لعالم الذكريات؛ الذي يتداخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل، وتتداعى فيها الأشياء مختلفة عن صياغتها المنطقية، ويثير ذلك الطفل فيترك لخياله حرية الاسترجاع والتصور، ولذلك اشترط الباحثون للقصة وعناصرها شروطا لابد منها تتمثل فيما يلي:

1ـ إن القصة كما هو معروف تصوير لحدث ذي مراحل متغيرة، يحدث فيه الانتقال من حال إلى أخرى، وضمن تحاقب زمني معين، وداخل إطار مكاني خاص بها، وإذا غاب عنها الفعل أو الحدث؛ سقط منها أهم ركن فيها، وأصبح ما يقال عبارة عن وصف، وهي أيضا "تجريد لأنها تتلفظ وتروى من قبل شخص ما ولا يمكن أن توجد بذاتها ولذاتها"[2]، وتكون منسوبة إلى شخصيات ذات تجارب واقعية أو متخيلة، وذات صلة بواقع الطفل، واهتماماته وتصوراته، وخاصة إذا كانت مصحوبة بالصور المعمقة للإحساس، المساهمة في فعل التوصيل، القائمة بوظيفة الإفهام، المشكلة والمرتبطة بمرجعيات يعرفها الطفل فيتخذها ركائز في تفسيره للقصة، وتكون له معينا

1- حنان عبد الحميد العناني:أدب الأطفال. ص: 67.

2- قاسم المقداد: التحليل السيميائي للقصة، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، العدد 272، السنة 23 كانون الأول 1993. ص:20.

ومن البديهي أن يكون لمجموع ما في القصة أثره على الطفل، ويمكن أن "يحدث ردة فعل في حياة القارئ الصغير بشكل قطعي ليس فقط لأنه سيظل يتذكر ذلك الإغراء الأول أحيانا كثيرة... وإنما لأن لردة الفعل هذه نتائج عملية، إذ تبرز ميولا واتجاهات في الحياة، وتصميمات وغايات مستقبلية"[2]، فالطفل المؤول للقصة يكون بين الواقعي والخيالي، وبين العادي والعجيب، وبين المألوف وغير المألوف؛ مما يدفعه للتساؤل ومحاولة معرفة الأشياء، وفرزها فتتداخل تلك الأشياء وتترابط.

ويكفي الطفل في ذلك مداركه، ومعارفه ومجموعة الرسوم والصور كأدوات لتفسير وتأويل نص القصة، ويستند في ذلك أيضا إلى إشارات موجودة فيه، وهذا يعني أن لكل نص نظامه وسياقه؛ الذي يخلق شفراته الخاصة بفكه وخبرته الموسوعية؛ لأن بنية المضمون سيميائيا باعتباره مدلولا مرتبطا ارتباطا وثيقا بمسألة الإدراك الحسي، وبالمعرفة باعتبارها إضفاء المعنى على التجربة، ولذلك يجب على هذه القصة الموجهة إلى مؤول طفل؛ أن تحقق أهدافا، وأن تتوفر على بعض الشروط والخصائص المتعلقة بمضمونها ولغتها، وبتجارب مؤولها، وكيفية تفاعله معها وبناء تصوراته المرتبطة بها.

2- المضمون: إن المضمون الذي تهدف إليه قصة الأطفال شيء مهم لتربية الطفل وتثقيفه، وذلك من خلال تعريفه بالعالم الخارجي وما يرى فيه، وإكسابه المعارف التي تمكنه من التعامل مع مختلف المواقف؛ وذلك يحقق له التوازن النفسي والاجتماعي.

و يكون تواصل الطفل مع ذلك المضمون من خلال استدعائه لمجموعة من

1- سيسيليا ميرايل: مشكلات الأدب الطفلي، تر: مها عرنوق، دمشق، د ط، 1997. ص: 128.

2- المرجع نفسه. ص: 121.

الاستدلالات الذاتية أو المعارف الخاصة، أو لما هو معروف لتلك الوحـدات الدلاليـة الموجودة في القصة، وربطها بذاته ومدركاته وتجاربه وبالتالي الإقبال على شـيء أو الامتناع عنه، ويحدث ذلك من خلال تصوره للأشياء، فهو يرى الشيء على صـورة معينة، فيتمنى أن يكون على شاكلة ذلك النموذج أو مخالفا له.

ويتصل كل ذلك بكل مرحلة من مراحل نمو الطفل؛ فمن الضروري على الموضـوع الذي يوجه إلى الأطفال أن يميز بين الأشياء، وأن يعـين حـدود أشـكالها وهيئاتهـا وعوالمها، بعيدا عن كل ما من شأنه أن يحدث تشويشا أثناء التعبير أو الرسم؛ لأن ذلك يخل بعملية الإدراك والتركيز والتأويل، وأن يرتبط ذلك بمجتمعـه وتجاربـه وحياتـه وفضوله وتخيلاته؛ فمثلا بالنسبة لطفل السابعة يبدأ التخيل لديه فيمـا وراء الظـواهر الطبيعية والواقعية، فيتخيل ما لا يعرفه منها وقد تكون غير مألوفة لديه، ومـع ذلـك يمكن أن يتصورها.

وأن يكون مضمون القصة متطور الأحداث مجمعا في نقطة ما ينبثق عنها الحل، ويتحقق ذلك في القصة من خلال فعل الصراع، أو إظهـار المتناقـضات وتقـابلات الأشياء، أو تكرار حدوثها، أو لتضاد بينها، وينتج عن هذه الأشياء النهايـة المركـزة والحل الذي يتوخاه الطفل، ويكون ذلك بواسطة اللغة.

3- لغة القصة: لا يتأتي ذلك للطفل إلا إذا كانت لغة القصة لغة سليمة في استخدام القواعد حتى لا يحدث تعطيل في التواصل مع رموزها، وتتمثل اللغة في الاسـتعمال الصحيح والدقيق لقواعد الاستخدام اللغوي من أصوات ونحو وصرف وتركيب ودلالة، واستعمال للمجاز، لأن اللغة بتوفرها على قواعد الكتابة تعد الوسيلة التي تتم بها عملية التواصل بين المؤلف والطفل؛ لذلك على الأديب الأخذ "بالاعتبارات الفنية والتكتيكيـة المتعلقة بنوع الوسيط الذي من خلاله يحدث فعل التلقي"[1]، الذي يجب أن يكون متصلا بتصورات الأطفال، وهذا ما يمكنهم من معرفة ما وراء الرموز والأشياء من معـان، ويجدون متعة فيما لم يقصد الكاتب صراحة، ويساعد ذلك على تنمية ملكة الخيال لديهم

1- حنان عبد الحميد العناني: أدب الأطفال. ص:64.

4- الشخصيات: وجب على هذه الشخصيات أن تكون منتقاة محببة عند الأطفـال تتفق والنموذج الذي يرسمه الطفل لها، وكلما كان التشخيص خاضعا لقواعـد كيفيـات تصوير الأشياء؛ كان ذلك أكثر إقناعا للطفل، وكان علامة من علامات القصة الجيدة، ومكنه من معرفة الأبعاد المختلفة والجوانب المتعددة للشخصية وللشيء المشخص.

والمهم في ذلك أيضا أن تكون الشخصية واقعية في حقيقتها ووهميتهـا، وقابلـة للتصور، واحتمال ما تقوم به من خلال توفير منطق يجعلها ممكنة الوجود، وذلك مـا يقوي رغبة الطفل على متابعتها وحبها، والرغبة فـي مـشاركتها أفعالهـا وأقوالهـا، وحركاتها وسكناتها، وذلك "عن طريق وصف أفكارها، وبيان أفكار الآخـرين عنهـا بواسطة ما تقوم به من أحداث داخل القصة"[2]، وإذا توفرت الشخصيات على مثل هـذه الوقائع؛ فإنها تكون أكثر ارتباطا بكيانه النفسي؛ لذلك تجد الأطفال يحبون شخـصيات معينة، ويرغبون في أن تكون متفوقة دائما، ويفرحون لانتصارها ويحزنون لإخفاقهـا، ولا يحبون رؤيتها أو تصورها في مواقف يكرهونها.

وتزداد تلك الجوانب كثافة كلما توفرت القصة على عناصر الانسجام؛ في بنيتهـا ومضمونها، وأحداثها وشخصياتها ومكانها، والتماسك من حيث النص، وقواعد الضبط

1- سمير روحي الفيصل: أدب الأطفال وثقافتهم، ومنشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 1998. ص: 74.

2- علي الحديدي: في أدب الأطفال. ص:127.

بالشكل، وحجم القصة والرسوم المصاحبة له، كأن تكون الرسوم في أعلى الصفحة وما هو مكتوب في أسفلها، وهذا يعود أساسا لجمالية تلقي الطفل لهذا النوع من القــصص، فمثلا: بالنسبة للأطفال الأقل من تسع سنوات؛ يجب أن تكون القصة محدودة الأسطر، وأن لا يزيد عددها عن ثلاثة في الصفحة، وأن تقع أسفل الصورة مع مراعـــاة بيـــان الكلمات بالحركات الإعرابية، والتشكيل الجيد للخط والرسم، وكلما كـــان ذلـــك أكثـــر ارتباطا بالمنطق الخاص للطفل كان إقباله عليها أكثر، فهل هي كذلك بالنسبة لما هـــو موجه للطفل في الجزائر؟ وهل هي تتوفر على تلك المقاييس والمعايير والمضامين؟.

قصة الطفل في الجزائر.

تعد سنوات السبعينات بمثابة البدايات الأولى لظهور قـصة الطفـل المكتوبـة، وساعدها على ذلك ظهور الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، واعتمادها في هذه المرحلة على النتاج القصصي العربي، أو ترجمة بعض القصص الغربية، لتبدأ مرحلة جديـدة بداية من الثمانينات ولتظهر أولى القصص الجزائرية المكتوبة للأطفال[1].

وقد عرفت البدايات الأولى لها تأخرا نسبيا ــ ظهورا ونشأة وتطوراــ عن كثير من الدول العربية، وهناك اتفاق من الباحثين في هذا المجال على أن هذا الفن حـديث النشأة في الجزائر، ويعود السبب في ذلك إلى الظروف الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية التي مرت بها الجزائر قبل وإبان الاحتلال الفرنسي وبعده، وظلت القصة لمدة طويلة غير مواكبة للركب الحضاري في العالم، ففي مرحلة ما قبـل الاسـتقلال كانت الحركة الأدبية والنقدية بصفة عامة بطيئة ومحدودة، وإن وجدت فهي مهملة، ولم يتحسن حالها إلا مع الحركة الإصلاحية لجمعية العلماء المسلمين، وبعض المفكرين.

أما القصة المكتوبة للأطفال فإن وجودها كان منعدما لانعدام الأسباب المـشجعة على ظهورها؛ فقد سعى الاستعمار لجعل الجزائر قطعة من فرنـسا، وكانـت الأميـة متفشية، والأحوال الاجتماعية والثقافية والاقتصادية ليست على أحسن حال، وما كـان موجودا من قصص يشكل مرحلة تمهيدية لها على حد ما ذهـب إليـه "عبـد المالـك مرتاض[2]؛ كمحاولات "محمد السعيد الزاهري"، وما كتبه "محمـد العابـد الجيلالـي"، و"أحمد رضا حوحو"، وأبو القاسم سعد الله، ومحمـد الـصالح رمـضان وغيـرهم، والمجموعات القصصية الموسومة بصورة من البطولة من تأليف فاضـل المـسعودي ومحمد الصالح الصديق، وهذه المحاولات كانت أثناء حرب التحرير، وهذه وما قبلها لم تتوفر على خصائص قصص الأطفال وعلى الشروط المعروفة لها؛ كيفا وكما، وطباعة وإخراجا، ومواكبة لمراحل نمو الطفل، والملاحظ عليها "أن الكثير منها كـان صـالحا

1- ينظر، العيد جلولي: النص الأدبي للأطفال في الجزائر، مطبعة دار هومة، الجزائر، د ط، 2003. ص:60.

2- ينظر، عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، د ط، 1983. ص: 164.

أما مرحلة ما بعد الاستقلال فقد شهدت الجزائـــر تطـــورا اجتماعيـــا وتعليميـــا واقتصاديا، وعرفت عناية بشؤون الطفل الجزائري؛ كمجانية التعليم وإجباريتـــه، كمـــا اتسمت هذه الفترة بحركة فكرية وأدبية متطورة بالنسبة للمراحل السابقة.

لكن بالنسبة للمرحلة التي يدرسها البحث، وهي مـــن 1980 إلـــى 2000، فـــإن للانفتاح السياسي، والثقافي والإيديولوجي، والاقتصادي والتفتح على الآخر، وانتـــشار دور النشر، دورا هاما في ظهور فن القصة وتطوره بـــالجزائر، رغـــم أن الأطفـــال الجزائريين ـــ إلا القليل منهم ـــ لا تتوفر لديهم الوسائل الحديثة من الحواسيب وفضاء الإنترنت للأسباب التي سبق ذكرها.

كما أن ما هو موجود من قصص مكتوبة يفتقر في كثير من الأحيان إلى قواعـــد الكتابة السليمة، وعدم اشتمالها على التقنيات الحديثة مـــن تنويـــع المـــؤثرات لزيـــادة استقطاب إدراك الطفل وتشويقه، وتمكينه بشكل أفضل من فعل الفهم والتعلم والتخيـــل بعيدا عن متاهة اعتبار الطفل شخصا ساذجا بحكم صغر سنه، وقلة تجربته.

والمتصفح لقصص الأطفال في الجزائر يجدها متداخلة في موضوعاتها، ومختلفة في انتماءات مؤلفيها؛ فقد كتبها كتاب جزائريون، وآخرون غير جزائريين عاشوا فـــي الجزائر مدة طويلة؛ ومنهم من أخذ الجنسية الجزائرية "ونشر قصصا كثيرة للأطفـــال ومن هؤلاء خضر بدور المعروف بغزارة إنتاجه، وعزة عجـــان الـــذي نـــشرت لـــه المؤسسة الوطنية للكتاب ـــ سابقاـــ قصصا، وعبد الوهاب حقي الذي ألـــف مجموعـــة قصص للأطفال، وحسن رمضان فحلة الذي كتب قصص الأنبياء للأطفال"[2].

1- العيد جلولي: النص الأدبي للأطفال في الجزائر. ص: 55.

2- المرجع نفسه. ص: 62.

وقد تعددت موضوعاتها واتجاهاتها واختلفت أفكارها، وما حملته من توجهات خاصة بذهنية المؤلفين وتوجهاتهم الدينية والثقافية والإيديولوجية، كما يلاحظ عليها أنها ركزت على موضوعات معينة وكان الإنتاج فيها كثيرا، وأهملت موضوعات أخرى كقصص الخيال العلمي، وقصص المغامرات؛ عدا ما هو معروف من مغامرات السندباد البحري، ومغامرات سامر وطارق.

والدارس لها يلاحظ ملاحظات عدة هي بمثابة علامات دالة على أن هذا الفن في مراحله الأولى النشأوية والتطورية ومن هذه العلامات:

ظاهرة الأخطاء النحوية؛ وهي ظاهرة متفشية في كثير من القصص مما يجعلها تنأى عن مقاصدها؛ لأن الكلام المبهم غير المعرب يفوّت الغرض منه، ويرجع ذلك إلى أن هذا الفن لم يكتبه متخصصون في هذا المجال، ومن مثل هذه الأخطاء النحوية ما جاء في قصة "هجرة الغراب قرعوش" "لا تسافر وأبقى (ابق) معنا. لكن الغراب قرعوش كان منهمكا في تحضير لوازم السفر غير مبالي (مبال) بهم وبنصحائهم"[1]، وفي موضع آخر "لم يشعر حتى ببكائهم عليه، لأن قراره أخذه ولا يتراجع فيه مهما كلفه ذلك"[2]، والصياغة تقتضي أن تكون الجملة على النحو التالي وأنه اتخذ قراره ولن يتراجع عنه مهما كلفه ذلك، "وسار الغراب قرعوش أيام وأيام وحيدا"[3]، والصحيح (أياما وأياما) على النصب لأنها مفعول فيه.

أو ما جاء في قصة الجندي الصغير "فرح سمير بهذه الهدية القيمة (الثمينة)، وراح (ذهب) يستعرضها أمام زملائه، ويذكرهم بالثورة" [4]، فقد ورد في متن النص شرح لكلمة راح بمعنى ذهب وهي في هذا المقام لا تعني ذلك.

أما قصة "نعال الذئب" التي كانت في ثلاثة وخمسين(53) سطرا"[5]؛ فقد جاءت بها

1- عبد الحفيظ شقال:هجرة الغراب قرعوش، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص:3.

2- المصدر نفسه. ص: 4.

3- المصدر نفسه. ص: 5.

4- مجهول المؤلف: الجندي الصغير، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

5- ينظر، ق. علاهوم: نعال الذئب، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 1995.

أخطاء نحوية، وصرفية ولغوية عديدة، ومما يلاحظ أيضا كثـرة اسـتعمال الـضمير العائد الذي يجعل التركيب مبهما، تقول القصة "يا لها من دهشة رائعة لقـد اسـترجع الأسد مشيته المهيبة. فوعد الذئب أن لا يؤذيه أبدا تشكرا له. ولكن حذر الذئب الكبيـر زاد من حماسه"[1]، إن كثرة الضمائر ترهق ذهن الطفل فـي تحديـد ضـمير الغائـب وعائده، وبغياب التحديد يغيب المعنى، ونقل العلامات اللغوية من صورتها البـصرية إلى صورتها المفهومية، وبالتالي يتيه الطفل بين فعل القراءة كوسيلة للتواصل، وفعـل التفسير كفهم للمقروء.

وهذا يعني أن مثل هذه القصص لا تخضع لمراقبة، ولا وجود للجـان قـراءة متخصصة، وإن وجدت فمن الأكيد أنه لا يوجد من بينها علماء نفس أو اجتماع، ناهيك عن متخصص يضبط النصوص لغويا.

أما عن مضامينها ومدى قربها من الطفل أو ابتعادهـا عنـه، فـإن الـدارس لقصص هذه المرحلة يلاحظ أنه لم يتم ضبطها ومدركات الطفل، وتصوراته للأشـياء وفهمه لها؛ فكثيرا ما تبتعد عنه وتفوق سنه، وطريقة تفكيره، ففـي قـصة "الجنـدي الصغير" يحدث سمير نفسه قائلا "إن حماية الوطن وشرفه، حتما تمر على كل عمـل شريف...وإن المواطن الصالح لابد أن يفكر في كل ما يخدم دينه ووطنـه"[2]، فكيـف لطفل أن تتزاحم لديه هذه الأفكار من الشرف، إلى المواطنة، إلى الصلاح، إلى الـدفاع عن الدين.

وكذا ما جاء في قصة "رجال بأجنحة" "تخير منا ثلاثة أناس، فصل رؤوسهم عن باقي أجسادهم بقوة رهيبة، وأكل واحدا منهم أمامنا ثم أخذ الاثنان الآخران* إلى جهة لا نعلمها كما ترى"[3]، إن مثل هذا الفعل الذي قام به الرجل ليس فعلا إنـسانيا، ويـصور مشاهد تثير الرعب، وهذا يؤثر سلبا على نفسية الطفل، ولا يتناسب وما يدعو إليه

1- ق. علاهوم: نعال الذئب. ص:6.

2- مجهول المؤلف: الجندي الصغير. ص: د ر.

*- هكذا وردت في النص، والصحيح (الاثنين الآخرين)

3- محمد المبارك حجازي: رجال بأجنحة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص:د ر.

علماء النفس من وجوب عدم التعرض لمشاعر الطفل على هذا النحو.

وفي كثير من الأحيان تميل القصة إلى الأسلوب التقريري، والإخبار المباشر كما هو بيّن في قصة "اللص والعروس" حين يخاطب الطفل مباشرة:"اتركوا الكذب والسرقة، وصلوا وصوموا، وتخلقوا بالأخلاق الفاضلة، وعودوا إلى دياركم وبساتينكم وابنوا هناك مسجدا للصلاة، وأسسوا مدرسة لتعليم أبنائكم"[1]، ففي هذا الخطاب المباشر ينسى المؤلف أنه يتوجه للأطفال، ويخرج فيه إلى مخاطبة الكبار فيدعوهم إلى العودة إلى بيوتهم، وتأسيس مساجد ومدارس لتعليم أبنائهم.

إن مثل هذه المضامين بعيدة عن عالم الطفل ومشاعره؛ حيث يطلب منه ما يطلب من الكبار، والشيء نفسه في قصة "معطف القط منوش" "لمحمد مفلاح"، في محاولته تلقين الحس الوطني من خلال بعض المواقف الموجودة في الثورة الجزائرية، وهو إذ يحاول ذلك ينأى بها عن مدركات الطفل ودواخله النفسية.

وتتكرر هذه الظاهرة في قصة "بحباح المرتاح" للطاهر وطار التي تدور حول العمل والتي نزلها في إطار تصوري يصعب على الطفل إدراكه وطرحه بأسلوب بعيد عن وعي الأطفال.

كما أن الكتابة للأطفال في الجزائر عموما وقصص الأطفال خاصة واجهتها صعوبات أخرى؛ من بينها أن هذا الفن يكتبه من يكتب للكبار أيضا، كالطاهر وطار، ومحمد الأخضر السائحي، ويزيد حرز الله، وسليمان جوادي وعبد العزيز بوشفيرات، ومصطفى محمد الغماري، وموسى الأحمدي نويوات، ومحمد مفلاح، ومحمد مرتاض وغيرهم؛ ممن طغت عندهم الكتابة للكبار؛ فدون وعي منهم يبقى التوجه أثناء الكتابة مرتبطا بالكبار، وبذلك ينسون أنهم يكتبون للأطفال ويؤدي ذلك إلى نسيان الجوانب النفسية والإدراكية والثقافية للأطفال وقد يكون لعدم المعرفة الجيدة بها.

فما هو مكتوب من قصص للأطفال تشوبه الكثير من العيوب والأخطاء، ومن

1- موسى الأحمدي نويوات: اللص والعروس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1989. ص:26.

أمثلة ذلك: ما جاء عن نزول القرآن؛ بأنه نزل في شهر شعبان، كما جاء في قصة "قصة تائب": "وفي ليلة النصف الثاني من شعبان؛ وهي التي نزل فيها القرآن الكريم الموافق لليلة الجمعة، شرب الشرطي الخمر حتى سكر ونام"[1]، فبالإضافة لعدم التأكد من نزول القرآن الذي كان في شهر رمضان كما هو مذكور في الآية، قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ شَهْرُ رَمَضَانَ ٱلَّذِىٓ أُنزِلَ فِيهِ ٱلْقُرْءَانُ هُدًى لِّلنَّاسِ وَبَيِّنَٰتٍ مِّنَ ٱلْهُدَىٰ وَٱلْفُرْقَانِ ﴿١٨٥﴾ ﴾[2]، كيف يمكن الربط بين ليلة نزول القرآن، وبين شرب الخمر لطفل ستعلمه القصة التعاليم التي جاء بها الإسلام، ومن ثمة هل تعد هذه قصة معدة للأطفال، كما يدعي صاحبها، وكيف يمكن تفسير كل تلك الأخطاء على المستوى الفكري والإدراكي واللغوي؟.

كما يلاحظ عليها أنه لا يكتبها متخصصون في هذا المجال وفق الشروط القصصية الطفلية، وقلما تعثر على قصص قائمة على التدرج في الكتابة لكيفية إدراك الطفل الأشياء، وقد تعود مثل هذه الأشياء إلى تأخر نشأة هذا الأدب في الجزائر؛ إذ يتفق الباحثون على أن الكتابة القصصية الفنية للأطفال في الجزائر بدأت متأخرة مقارنة بغيرها من الأمم.

أما دور النشر وإن ساهمت إيجابيا من حيث كثرة ما قامت بنشره في هذا المجال، إلا أنها لم تكن ذات أهداف علمية وثقافية بقدر ما كانت ذات أهداف تجارية، ولم تكن دورا متخصصة وحرفية؛ تجمع بين إتقان الطباعة وإخراجها وبين المال والتجارة، ويبدو أن هذه الدور كان هدفها الربح السريع الذي شاع في هذه الفترة وخاصة بداية من 1992 م، وهي منافسة غير شريفة لاعتبارها ما يكتب للأطفال سلعة كباقي السلع التي تباع في السوق الجزائرية، فالنصوص متداخلة مع الرسوم ؛ وذلك لأن الكثير من سطور قصصها مكتوب على الصور المصاحبة لها؛ وعلى سبيل المثال لا الحصر ما جاء في قصة "الرجل الكريم"[3]، أو قصة "حديدوان والبستاني"[4]، كما هو

1- محمد شعالة : قصة تائب، الزيتونة للإعلام والنشر، باتنة، الجزائر، د ط، د ت. ص:7 .

2- سورة البقرة:الآية. 185.

3- ينظر، محمد المبارك حجازي: الرجل الكريم، ترانسباب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

4- محمد المبارك حجازي: حديدوان والبستاني، ترانسباب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت. ص:د ر.

بين في الصورة رقم (1) في الملحق.

ففي قصة "حديدوان والبستاني" يستعصي على الكبير قراءة السطر الأخير الذي تظهر فيه الكلمات متداخلة مع أوراق الأشجار، ومع شعر الشخصيات التي تظهر على الصورة والقبعات التي تحملها، إضافة إلى تداخل لون الكتابة الأسود مع لون الأوراق الأخضر الداكن مما يجعلهما لونا واحدا، وبذلك تخرج عما يوصي به الباحثون من وجوب جودة الخط والصورة، واختيار الألوان المناسبة، ووضوح الكتابة، وإظهار الحركات الإعرابية للكلمات خاصة بالنسبة لقصص الأطفال في المراحل الأولى.

وبناء على ذلك كيف سيتمكن الطفل الصغير من فرز المكتوب وقراءته، وفصل أشكال كتابة الألفاظ عن أشكال الرسوم، وهذا يفضي إلى عدم الوضوح، وتشويه استرسال النص، وبالتالي تعطيل تواصل الطفل معه، وعوض أن تكون هذه الصور مساعدة على الفهم مساهمة في الإدراك؛ فإنها تعوق فعل القراءة وعملية التفسير.

وبالإضافة إلى ذلك هنالك عدم تناسق الكتابة واتصال سطورها من خلال وضع الصورة في وسط النص دون مراعاة لمقاييس الكتابة، وذلك يؤدي إلى تقسيم سطوره إلى شطرين وبالتالي عدم استرسال الكتابة، وعدم اتساقها مع ما هو مألوف في الكتابة يفضي إلى الاضطراب فعل القراءة لدى الطفل، ومثال ذلك ما يظهر في السطر الثامن (8)، من قصة "قواعد اللعبة"[1]، فكيف يمكن للطفل وهو يقرأ من اليمين إلى اليسار وذلك ما ألفته عينه؛ أن السطر الثامن سيبدأ من يسار الصورة وليس على يمينها، والصورة رقم (2) في الملحق تبين ذلك.

وكيف يمكن أيضا للطفل تأويل وجود صور لعساكر يرتدون الزي الفرنسي في قصة "الجندي الصغير"[2]؟ والقصة تتحدث عن الثورة الجزائرية؛ هذا يعود لجهل هذه الدور بقواعد الكتابة، والطبع وعدم الاختصاص.

وأما نوعية الورق فمؤشر آخر على تأخر هذا الفن من خلال تعطيل فعل

1- ينظر، فاطمة الزهراء شيخي: قواعد اللعبة، الزيتونة للإعلام والنشر،الجزائر، د ط، 2000.

2- ينظر، مجهول المؤلف: الجندي الصغير. ص: د ر.

القراءة، ونفور حاسة البصر منه من شدة لمعانه؛ فالورق من النوع الرديء في كثير من القصص، وألوان الصور المصاحبة لقصص هذه الفترة، قاتمة يغلب عليها البني والأخضر والأصفر، و تميل إلى السواد ـــ ولا تكاد تنجو من هذه الظاهرة إلا بعض القصص التي طبعت بداية من سنة 2000ـــ مما يجعل الصور متشابهة باهته لا تضيف شيئا آخر لمضمون القصة، وليست متقنة لدرجة تستهوي الطفل الذي لا يعرف القراءة مثلا؛ كي يشاهدها ومن ثمة فقد يشكل فكرة عنها، ومثال ذلك ما جاء في قصة الخياط الذكي"[1] في طبعتين مختلفتين للقصة نفسها الصادرة عن سلسلة الكنوز الوردية، فالطبعة الثانية أسلوبها أقوم ولغتها أسلم مع تحسن في نوعية الورق، ووضع أرقام الصفحات وعدم وجودها في الطبعة الأولى، وهذه الظاهرة تكاد تكون علامة بارزة في جميع القصص، مما يصعب عملية التوثيق العلمي أثناء الدراسة.

ورغم ذلك يبقى لظهور دور النشر وتعددها الدور الإيجابي في وجود، وتوفير العديد من القصص؛ وبالتالي تمكين الأطفال، وتوجيههم نحو ثقافة القراءة في مجتمع جزائري تعد ثقافة القراءة أقل حظا مقارنة بغيرها من مجالات الحياة.

وبناء على ما سبق، يجب على الإبداع القصصي الموجه للأطفال في الجزائر أن يتجاوز هذه الوضعية، ويحد من التقليد، وأن يفتح أبواب المستقبل أمام الطفل؛ حيث لا يبقى حبيس المألوف؛ وبالتالي سيكون غير مواكب لتطلعات الطفل في عصر حصار الإعلام الآلي والعولمة؛ لأن الإبداع بطبيعته يحمل دائما الجديد، ويعلمّ ويطور، لأنه يملك "القدرة على تكوين الأفكار الجديدة وتكوين المعرفة"[2]، وذلك أحد مقاصد قصص

الأطفال الذي يجب أن يكون خلاقا، وقابلا للتطبيق لأن ما يكتب للأطفال غالبا ما يكون الغرض منه التربية التي تسعى إلى تكييف الفرد مع البيئة الاجتماعية المحيطة به، وهذا ما حاولت أن تسعى إليه القصص الموجهة للطفل في الجزائر رغم المظاهر السلبية السابقة، فتعددت موضوعاتها وأهدافها ومن بينها:

1- ينظر، محمد المبارك حجازي: الخياط الذكي، ترانسباب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.

2- فرانسيس هوراي: تكوين الثقافة الإبداعية، تر: محمد سمير عطائي، مكتبة العبيكان، السعودية، د ط، 2003. ص: 15.

القصص الديني

كانت البدايات الأولى لقصص الأطفال في الجزائر في معظمها مع القصص الديني في محاولة منها لبعث هذا الموروث الحضاري، وقد يعود لما تميزت به هذه الفترة الزمنية من توجه إلى الدين سياسيا واجتماعيا وما صاحب ذلك من تحرر سياسي، وتعدد حزبي.

وتكاد القصص ذات المضامين الدينية أن تطغى على باقي أنواع القصص الأخرى، ويرجع السبب في ذلك إلى وجود مرجعية قصصية قرآنية استقى منها الكثير من الكتاب مضامين قصصهم وشخصياتها وأهدافها الدينية والتربوية؛ وهي مضامين تلتقي والفطرة السليمة التي فطر عليها الإنسان، لذلك ينمو الطفل وبه ميل إلى ما فطر عليه، ولديه الاستعداد لتلقي ما وجد عليه أسرته ومجتمعه، و بوجود طفل ينتمي إلى مجتمع جزائري مسلم؛ فإن ذلك شكل ركيزة ساعدته على تلقي تلك القصص والمضامين.

وقد ارتبطت موضوعاتها بالعقيدة والتوحيد والعبادات، والتقرب من الخالق عز وجل؛ والامتثال لأوامره، والانتهاء عن نواهيه، وحاولت تمثل المعاملات الحسنة والأخلاق الحميدة والشيم الكريمة، كما ارتبطت أيضا بسير الأنبياء والرسل وقصصهم مع أقوامهم، ومعاناتهم في تبليغ رسائلهم، ونتيجة للارتباطات العائلية والعقائدية؛ فإن الأطفال في الجزائر ميالون إلى هذا النوع من القصص الذي يرمي إلى تلقين تلك المضامين، ولكن شرط أن يكون ذلك مناسبا لمراحل النمو السيكولوجية والإدراكية والتجريدية لدى الطفل.

وإذا كانت جاذبيتها تدفع الطفل لقراءتها، والاسترسال مع أسلوبها؛ فإن ذلك لا يعني أنه سيقبلها دون اعتراض منه إذا خرجت عن مسارها التصويري، فالطفل يدرك ذلك ويتوقف عنده، كما هي الحال في قصة الحمامة الحمقاء،"وخرج سليمان عليه السلام يستسقي، فرأى نملة مستلقية على ظهرها، رافعة قوائمها إلى السماء تقول اللهم

وقد حاولت القصص الدينية أن تتطابق في مضامينها مع ما جاء في القرآن من قصص الأنبياء، وما عرف من سيرة الرسول (ص) والصحابة، وسير السلف الصالح، وتتجلى هذه القصص فيما كتبه حسن رمضان فحلة في "سلسلة قصص الأنبياء للأطفال"[2]، وتضم ثلاثين قصة منها؛ إدريس، نوح، هود، صالح، يعقوب، يوسف، موسى، سليمان، عيسى ومحمد صلوات الله وسلامه عليهم جميعا.

ويغلب عليها جميعا التقسيم إلى عناصر، والتركيز والطول، ومناقشة قضايا تفوق كثيرا مستوى الطفل كالخلق والبعث، مع اشتمالها على كثير من آيات القرآن الكريم، وبذلك مالت إلى التقرير مع ارتباطها بالحقائق التي جاءت فيه، لتصبح في بعض الأحيان عبارة عن آيات من القرآن كقصة "المتكلمة بالقرآن"[3]، ومثل ذلك يبعدها أن تكون قصصا للأطفال.

والطفل وهو يسعى إلى رسم النماذج وتصور الأشياء، وتحديد ذاته فإنه يجد في قصص الأنبياء وسيرهم والسلف ومواقفهم؛ النموذج الذي به تتشكل المعرفة الذهنية لديه، وعليه يبني شخصيته وتتحدد مواقفه وتصرفاته من خلال الاحتذاء، والسعي إلى الخير ونبذ الشر، والملاحظ على هذه القصص أنها موجهة لأطفال المرحلة الأخيرة، وكثيرا ما ترتبط بالتاريخ الإسلامي.

القصص التاريخية:

اشتملت قصص الأطفال في الجزائر على موضوعات لها صلة بأحداث

1- زكريا مكسار: سليمان والنملة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، د ط، 1990. ص:16.

2- ينظر، حسن رمضان فحلة: سلسلة قصص الأنبياء للأطفال، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 1992.

3- ينظر، محمد المبارك حجازي: المتكلمة بالقرآن، ترانسباب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.

التاريخ وشخصيات أبطاله، والمحطات الكبرى فيه، في سعي منها لربط الطفل بماضيه وأصالته وتاريخه، وهذه القصص ليست تأريخا بل قصص يوجد فيها من التاريخ كما يوجد فيها من الخيال والتصور، وبعض الشخصيات غير التاريخية دون التزوير في حقائقه.

وقد تناولت قصة الأطفال في الجزائر التاريخ الإسلامي وعظماءه، وتاريخ الدولة الإسلامية، وخلفاءها الراشدين، والملوك والفاتحين، ومالت كثيرا إلى التاريخ فأرخت للأحداث وأبطالها مبتعدة بذلك عما يسمى فنا قصصيا.

كما توجهت إلى التاريخ الجزائري القديم وهي قصص قليلة "كسلسلة أبطال نوميديا" لعبد الحق سعودي؛ التي نشرتها مكتبة رحاب ودارت موضوعاتها حول"أغاتو" قائد النوميديين، و"ما سينيسا" و"يوغورطا" والأمازيغ في التاريخ[1].

أما الموضوعات المتعلقة بالفتح الإسلامي للجزائر، وتاريخ الجزائر إلى ما قبل الثورة يكاد لا يوجد له ذكر في قصص الأطفال، إلا في القليل النادر[2] كقصة؛ "رايس حميدو" "لعباس كبير بن يوسف"، أو قصة "الأمير عبد القادر مفاوض محنك"، أو "الأمير عبد القادر رائد المقاومة" "لمصطفى رمضان" وهي قصص تكاد تتقيد بالحقائق التاريخية، ومن ثمة فإنه يمكن إدراجها أيضا ضمن السرد التعليمي والتحصيل التاريخي.

أما موضوع الثورة التحريرية "فإننا لا نكاد نعثر فيه إلا على قصص قليلة تناولت أحداثها وسجلت وقائعها، وأبرز من عالج أحداث الثورة التحريرية الجزائرية... "محمد الصالح الصديق" في مجموعته القصصية "عميروش وقصص ثورية""[3]، وتميل هذه القصص إلى التفصيل التاريخي، وتغوص في تقديم العبر والحقائق التاريخية؛ مما يقربها إلى القصص التعليمي. وإذا كان الهدف منها ربط الحاضر من خلال تخيل وتصور الماضي، "فإن الطفل يجد صعوبة بالغة في إدراك مفهوم حركة التاريخ

1- ينظر، العيد جلولي: النص الأدبي للأطفال في الجزائر. ص: 71.

2- ينظر، المرجع نفسه. ص: ص ن.

3- المرجع نفسه. ص: 72.

القصص الشعبي

إن الحكاية الشعبية؛ حكاية من نسج الذاكرة الجماعية؛ حول بطل، أو موقف أو حدث شعبي، فردي أو جماعي، وتعد الثقافة الشعبية إحدى الروافد الهامة في قصص الأطفال في الجزائر لأنها تعتمد على الموروث الثقافي لمجتمع الطفل، ومحضن نمائه وانتمائه، وما قد سمعه الطفل من هذه القصص قبل أن يعرف الخط والقراءة، ويصبح قادرا على القراءة التفسيرية؛ لذلك يجدها الطفل قريبة منه في عاميتها.

ورغم ما يوجد فيها من اختلافات من منطقة إلى أخرى، أو من جماعة إلى أخرى، فإن هذا يخلق تفككا لغويا في نفسية الطفل، وفي المواطنة والانتماء، و يجعله محتارا بأي اللهجات يتكلم؟ وأي اللغات يكتسب؟ وأي اللغات التي يتعلم بها العلوم؟ أمام هذا التعدد اللهجي في الجزائر؛ فتظهر هذه النصوص "في عالم لغوي؛ أي ما أطلقت عليه في مناسبة أخرى دنيا اللغة، وأعني عالم اللغات الذي نعيش فيه"[2]، وعليه يصبح النص بعيدا عن مدركات الطفل والواقع الذي يوجد فيه، ليظل الطفل ومن بعده الفرد في جانب من تكوينه بلا لغة ولا هوية.

ورغم أن القصص الشعبي يفتقر للإطار الزّماني والمكاني، ومضمونها ينبني"على التعقيد في زمن الأحداث، وشدة غزارتها وسريان وقائعها في حيثيات وهمية"[3]، وهذا يراه بعض الدارسين لا يمكن الطفل من التلقي الجيد لها، إلا أنه في بعض مراحل نموه يتغاضى عن ذلك لأنه في مرحلة لا يدرك فيها الصيرورة الزمنية والمكانية إدراكا جيدا، ولكنه يكفيه توفير المسبب في علاقته بالسبب لتحدث النتيجة، ولا يهمه كم يستغرق ذلك من الوقت وفي أي مكان يقع؛ طالما هي تتصل بكل ما هو قديم.

1- محمود حسن إسماعيل: المرجع في أدب الأطفال. ص:141.

2 – رولان بارط: درس السيميولوجيا، تر :عبد السلام بنعبد العالي، دار توبوقال، المغرب، ط 3، 1993. ص: 34.

3- العيد جلولي: النص الأدبي للأطفال في الجزائر. ص:53.

ومن بين هذه القصص ما جاء في "سلسلة حكايات جزائرية"[1]؛ كالأميرة السجينة وبقرة اليتامى، وعروس الجبال، لونجا، الفرسان السبعة، "لرابح خدوسي"، والكثير منها عبارة عن تدوين للقصص الشفاهيي، وهذه الحكايات يتصل بها الطفل، وينشأ فيها لأنها حكاية ما عاشه الآباء، وعاشته الأمهات، أو عاشها الفرد والجماعات، ولكن طغيان الخيال عليها أخرجها من محضن الواقعية إلى محضن الخرافة، وما يحدث من خوارق على يد أبطالها؛ لتصبح " نوعا من الحكايات البدائية المتعلقة بفترة زمنية عاشها الإنسان حالما أكثر منه عارفا، أو مفكرا، وكان يعتقد دون أن يحلل أو يفسر "[2].

في حين وجب أن تقوم القصص الشعبية الموجهة للأطفال على الوقائع ــ على الأقل ــ الممكنة الحدوث لترسيخ القيم الإنسانية والاجتماعية، وتمتين روابط الصلة بين الماضي والحاضر بطريقة تستهوي الأطفال لما فيها من عجيب مدهش، ولما يجده من حرية في الفهم والقبول والرفض، والواقع والخيال، ودون السقوط فيما وقعت فيه قصة "اللص والعروس" حين جعل "موسى الأحمدي نويوات" لصه شخصا ظريفا، لكن الحقائق من الناحية التربوية والنفسية والدلالية والمفاهيمية لا تجيز بعض الأشياء للأطفال؛ فالطفل ينشأ على تكوين معين، وترتسم لديه المفاهيم على نحو خاص؛ ومن بين تلك الأشياء؛ فعل اللصوص مثلا؛ فهو فعل مشين، وبالنسبة للطفل يظل مفهوم اللص يشكل جانبا سلبيا، ولو حاول الكاتب عكس ذلك، فإن الطفل لا يقبل ذلك؛ لأن منطق اللص وما يرمز إليه في عرف المجتمع، والطفل ومنطقه ليس مقبولا بأي حال من الأحوال، ولكن يبدو أنها سلطة الكبير على الصغير، وعدم التخصص في الكتابة للأطفال، التي يفترض فيها أن تهدف إلى التربية وتعديل السلوك الاجتماعي.

القصص الاجتماعي:

هذا النوع من القصص يحاول توجيه الطفل اجتماعيا وربطه بمحيطه،من خلال محاولة تنشئته التنشئة الاجتماعية السليمة؛ بتقديم النصح له في شتى مجالات الحياة الاجتماعية والسلوك الاجتماعي والإنساني للمجتمع الذي ينتمي إليه؛ فينمي فيه ذلك

1- ينظر، رابح خدوسي: سلسلة حكايات الجزائر، دار الحضارة، الجزائر، د ط ، د ت.

2- علي الحديدي: في أدب الأطفال. ص:147.

وهذا ما نحت إليه القصة الجزائرية من خلال معالجتها لاهتمامات الفرد، والجوانب الإنسانية ، والمجتمع الجزائري، و تصدت قصص كثيرة منها "سلسلة مكتبتي" التي اشتملت مثلا على قصة "النسر والعقاب"[1] لعبد الحميد بن هدوقة، و"الديك المغرور" لجيلالي خلاص، و"سمير والطائر الأخضر" للأخضر رزاق"، وقصة نورا...السمكة الصغيرة لواسيني الاعرج، وتعالج هذه القصص قضايا اجتماعية وتربوية ؛ ترفعها شخصياتها كشعارات مختلفة هي بمثابة مرشد للطفل، وموجه له نحو واقع ومستقبل أفضل، ومن ذلك:

ـ الحثّ على العمل والكد فيه والترغيب في الكسب المشروع عن طريق بذل الجهد في مجتمع توجه غالب الكسب فيه إلى الطرق السريعة، والسهلة والمربحة في هذه المرحلة التاريخية.

ـ السعي إلى تحقيق الغاية بالطرق الشريفة لا بالتحايل .

ـ المحافظة على الوقت وعلى كل ما هو ثمين.

ـ تجاوز العقبات والصعاب والصبر لتحقيق المبتغى.

ـ الاتحاد قوة من خلال التعاون.

ـ عدم الرضا بالظلم.

ـ الإيثار ونبذ الأنانية وحب الآخرين، والآثار السلبية للغرور على الفرد، وغيرها من القضايا؛ كموضوع الخير والشر؛ مثلما هو في قصة "نورا ...السمكة" الصغيرة لواسيني الأعرج ؛ فمن خلال الصراع بين ثنائية الخير والشر عالجت القصة فضيلة الخير وانتصاره على الشر؛ من خلال انتصار "نورا السمكة الصغيرة" بحبها

1- ينظر، عبد الحميد بن هدوقة: النسر والعقاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1984.

للآخرين وحسن تدبيرها وذكائها وشجاعتها.

كما عالجت القصة الموجهة للطفل الجزائري قضية الرفق بالحيوان؛ مثلما هو في قصة "سمير والطائر الأخضر"[1] من سلسلة رياض الأطفال رغم أنها تشتمل أيضا على قيمة سلبية تتمثل في تكريس عادة البكاء عند الأطفال[2]، وذلك حينما جعل الطائر الأخضر يحصل على حريته وإطلاق سراحه بالبكاء لا من خلال الحوار والإقناع .

القصص الحيواني:

وهي قصص على لسان الحيوان وهو الشخصية الرئيسية فيها. وهذا النوع من أقدم أنواع القصص الذي عرفه الإنسان، وأثبتت الدراسات "التي أجريت لتحديد الكتب المفضلة عند الأطفال؛ أن قصص الحيوانات أكثرها رواجا، وأشدها حبا بين الصغار"[3] ويشيع هذا اللون كثيرا في مجال ما هو موجه للأطفال في القصص التي كتبت في هذه الفترة، وهذا يرجع إلى الميل الفطري للإنسان إلى الحيوان، وقد يعود ذلك أيضا إلى تشابه الجوانب الغريزية عند كليهما، لذا كان الطفل شغوفا بمشاهده الحيوانات وميالا لها ومحبا لأسمائها وأشكالها وألوانها وأصواتها متطلعا لمعرفتها سائلا عن حياتها وأماكن عيشها ووجودها، وهذه القصص تصلح للأطفال في المرحلة الواقعية التي يرتبط فيها الطفل أكثر بالبيئة.

ويتطرق هذا النوع من القصص إلى موضوعات شتى، ومضامين متعددة تكون البطولة فيها للحيوان وعلى لسانه، وهذه القصص منها ما هو اجتماعي ذو مقاصد اجتماعية، وتجارب حياتية، ويتضمن العبر والمواعظ، ومنها ما هو تعليمي عام أو تعليمي خاص بتوصيل معلومات علمية مضبوطة عن الحيوانات بمختلف أنواعها؛ الطيور، والمواشي والأليف والمفترس والمائي والبري، وهذا الصنف الأخير هو من القصص العلمي البحت كما يأتي شرحا ووصفا لطباعها وخصائصها، وطرق حياتها وأماكن وجودها وهجرتها وتكاثرها.

1- ينظر،الأخضر رزاق: سمير والطائر الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986.

2- ينظر، العيد جلولي: النص الأدبي للأطفال في الجزائر. ص: 92.

3- علي الحديدي: في أدب الأطفال: ص:162.

وهي من هذه الناحية تتجاوز "تقويم العادات وتدعيم التقاليد أو تأكيد القيم والمثل العليا، أو تشريح أنماط السلوك، أو تسديد اعوجاج خلقي أو اجتماعي"[1]؛ كقصة "الحمار الأنيق"[2]، إذ كان ذلك هو الغرض المنشود من ورائها، ودأبها الذي سعت إلى تحقيقه.

قصص الخيال العلمي:

يعد قصص الخيال العلمي حديث النشأة، ويبدو "أن هوغو جرنسباك هو الذي أطلق عليه هذه التسمية "Science Fiction" "[3] فهو لا يتجاوز القرن إذ يعد آخر ما نشأ من فنون القصة في العالم، وتعود أسباب ظهوره إلى الثورة العلمية والصناعية التي حدثت في العالم، ومحاولة الإنسان اكتشاف ما ينفعه في شتى مجالات حياته، والتوجه إلى معرفة بعض أسرار الطبيعة والكون.

وينطلق هذا الفن من النظريات العلمية وفرضياتها، والعلوم التجريبية نحو العالم الخيالي الذي بإمكانه أن يحقق طموح الإنسان، وغايته وسيطرته في الكون، ومن هنا يتم الجمع بين الواقع العلمي والخيال العملي، كما سعى إلى التنبؤ بقدرات العلم المستقبلية، ومن ثمة فهو يزاوج بين العلم والأدب من ناحية جانب الخيال والطرح اللغوي، لأن الخيال العلمي حسب الدارسين "يقدم طريقا بديلا للاهتمامات العامة لدى الغالبية العظمي من القصص القائمة على حقائق الحياة، ومقابل الخيال اللاواقعي الذي يتجاهل قيم الوجود الثابتة من أجل خيال غير محدود"[4].

ويرتبط هذا الفن بغزو الفضاء والكواكب المعروفة أو المتخيلة، والإنسان الآلي، أو أكسير الحياة الذي يمكن من الخلود والشباب الدائمين، والبحث عن عوالم مفقودة على سطح الأرض، والخوض في دواخل أعضاء الكائنات وأجهزتها، ومن خلال ذلك يسعى لكي يقدم للطفل معارف علمية، وينمي قدرة الذكاء لديه من خلال المغامرة وربطه بعوالم مجهولة يتطلع فيها الطفل إلى الجديد، وإلى عوالمها الخيالية والممكن

1- محمد رجب النجار: حكايات الحيوان في التراث، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 24، العدد 01- 02، سنة 1995، ص: 209.

2- ينظر، ناصر نعساني: الحمار الأنيق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986.

3- محمد عزام: أدب الخيال العلمي، دار علاء الدين، سوريا، ط1، 2003 . ص: 9.

4- المرجع نفسه. ص: 9.

ونظرا لكون هذا الفن حديث النشأة مما جعله في الجزائر محدودا في بعض القصص المكتوبة للأطفال؛ كقصة الكرة العجيبة لخضر بدور ويدور موضوعها حول صحن دوار يهبط إلى الأرض، وتجري أحداثها بين أطباق دوارة، ويبدو أن القاص استقى ذلك من خلال الرسوم المتحركة التي كانت تعرض على شاشة التلفزيون الجزائري في السبعينات؛ بعنوان الصحن الدوار، كما أنها مستلهمة "من القصص التي ترجمها إلى العربية كامل الكيلاني"[2]، وللكاتب قصة أخرى بعنوان سامر وطارق في الفضاء، وتدور أحداث هذه القصة من خلال حلم عاشه سامر في الفضاء الخارجي مع صديقه طارق.

قصص الفكاهة:

هي نوع من الحكايات الهزلية والمضحكة والمسلية، وإن توجه هذا النوع من القصص إلى الترفيه عن النفس فيؤدي ذلك إلى الاسترخاء النفسي والجسدي[3] وزوال الضغط النفسي والقلق من خلال الهزل وإثارة الضحك فيحدث التوازن الجسمي والنفسي والعقلي، إلا أنه لا يخلو في قصص الأطفال من قيم عديدة ترتبط بالجوانب النفسية والتربوية.

ومن قصص الفكاهة في الجزائر التي اهتمت بإمتاع الطفل وإضحاكه والترفيه عنه؛ كقصص "الأخضر زنتوت" عن الشخصية الشعبية "جحا" مثل "جحا الصادق" أو ما كتبته "أمنة آشلي" عن نوادره كقصة "جحا في المطعم" و"جحا وحميره"، وسلسلة قصص، "تأمل واضحك مع حديدوان " "لمحمد مبارك حجازي"، وهي قصص تعتمد المرجعية الشعبية لهذه الشخصية في مضامينها، وارتبطت بحيل "حديدوان" ومغامراته.

1- محمد أبو الرضا: النص الأدبي للأطفال، منشأة المعارف، مصر، د ط، د ت. ص:130.

2- العيد جلولي: النص الأدبي للأطفال في الجزائر. ص:137.

3- ينظر، علي الحديدي: في أدب الأطفال. ص:180.

قصص المغامرات:

إن خروج الطفل من رحم أمه هي أول مغامرة من عالم إلى عالم آخر، وليس أدل على ذلك أول صرخة له في هذا العالم، وبالتالي هي علامة على بداية رحلته في هذا الكون، ولأن الطفل لا يعرف ويحاول أن يعرف؛ فإن الفضول لديه وحب المغامرة يكون من بين الوسائل التي يعتمدها في اكتشافه لما يحيط به، ومن خلال تطلعه لما غاب عن ذهنه فإنه يلجأ إلى المغامرة ويستهويه حب المعرفة ومنتهى الشيء، وإن كان لا يدرك مخاطر نهايات تلك المغامرة والشيء المجهول الذي يبحث عنه إلا أن الطفل لا يهمه ذلك كثيرا؛ لأنه سبيله في إدراك الأشياء ومعرفتها وتفسير الظواهر وما غاب منها، بوعي وبلا وعي منه، وبه طاقات تكبر في كل يوم فيسعى لاكتشافها.

وقصص المغامرات "تنطوي على القوة أو الشجاعة أو المجازفة أو الذكاء الحاد...أو القصص البوليسية التي يؤدي فيها رجال الشرطة أدوارا شجاعة من أجل أداء مهماتهم في ملاحقة المجرمين والقبض عليهم، ومنها ما هي خيالية؛ وهي تلك التي تجنح إلى إيراد بطولات لا وجود لها في الواقع"[1]، تشيع فيه الشجاعة والذكاء، وحب السيطرة والتفكير في كيفية اجتياز الحواجز والعقبات.

أما من منظور ما يشتمل عليه هذا اللون من القصص؛ فإنه من المفروض أن يكون خاصا بالمرحلة الأخيرة من مراحل نمو الطفل، وأن تكون السن مسجلة على غلاف القصة، وهذا ما تفتقر إليه القصة الجزائرية الموجهة للأطفال، والتي حاول كتابها تصوير بعض المغامرات له؛ من خلال ما كتبه "خضر بدور" في قصصه "مغامرات سامر وطارق"، وبعض القصص المستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة ومن بينها "حكايات السندباد البري" لمحمد المبارك حجازي"، أو قصص "مغامرات السندباد البحري" لقاسم بن مهني، وقصص أخرى مجهولة المؤلف عن دار الحكمة منها مثلا "السندباد في بلاد العجائب"[2].

1- صالح دياب هندي: أثر وسائل الإعلام على الأطفال، دار الفكر، الأردن، ط3، 1998. ص: 100.

2- مجهول المؤلف: السندباد في بلاد العجائب، د ن، د ط، د ت. ص: د ر.

الفصل الأول

علم السيمياء

النشأة والمفهوم

سيمياء السرد

سيمياء الدلالة

سيمياء الثقافة

النشأة والمفهوم

إن التطرق لموضوع علم السيمياء "Sémiologie" في هذا الفصل؛ هو محاولة لتحديد بعض الأسس الإجرائية التي سيعتمد عليها في مقاربة النصوص الموجهة للطفل في الجزائر علها تجيب عن بعض أسئلة التحليل التي يمكن أن تطرحها تلك القصص، وعن منطق بنيتها وتشكلها، والعوالم التي تصورها، ودلالاتها المختلفة في علاقتها بتصور الطفل ومدركاته، وبحكم أن السيمياء فعل يدرس صيرورة إنتاج الدلالة فإن هذه التصورات، وهذه الدلالات متعددة ومنضدة باختلاف التصورات عن الأشياء، وهذا الاختلاف يرجع أيضا لاختلافات تتعلق بما يطرحه علم السيمياء، ولتعدد مفاهيمه.

وقد تم اختيار هذا المصطلح دون غيره مما كثر وشاع في هذا المجال؛ كعلم العلامات، وعلم المعنى، وعلم الأدلة، وعلم الأعاريض، ، والسيميولوجية والسيميولوجيا، والسيميوطيقا والسيمانتيك وغيرها، لوجود أصول لغوية لهذا المصطلح في العربية وفي القرآن وفي المعاجم اللغوية العربية، تمكّن من اشتقاق صيغ لغوية مختلفة، كما أن كلمة سيمياء في تفسيرها اللغوي تعني العلامة[1]، ولشموله وتفرده؛ للدلالة على مقاصد هذا العلم وما يتناوله، ووجود استعمالات له عند القدماء من العرب، ويفضله الكثير من الباحثين اليوم.

فمن ذلك ما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ وَٱلۡخَيۡلِ ٱلۡمُسَوَّمَةِ ﴿١٤﴾ ﴾[2]، أو قوله تعالى:﴿ سِيمَاهُمۡ فِي وُجُوهِهِم مِّنۡ أَثَرِ ٱلسُّجُودِۚ ﴿٢٩﴾ ﴾[3]، وتُفسر "سيماهم" بعلاماتهم، وقرئ سيماؤهم، وفيها ثلاث لغات: هاتان. والسيمياء، والمراد بها السمة التي تحدث في جبهة الساجد من كثرة السجود"[4]، ولاشك أن دراسة العلامات هي أحد أهم مجالات ما جاء به هذا العلم.

---

1 – ينظر،ابن منظور: لسان العرب، ت:عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هشام محمد الشاذلي، دار المعارف،مصر،د ط، د ت. مادة: سوم.

2 – سورة آل عمران، الآية: 14.

3 – سورة الفتح، الآية: 29.

4 – الزمخشري محمود بن عمر: الكشاف، م: مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، لبنان، د ط، 1986. ج4. ص:347.

وما ورد عند "ابن خلدون"*: عن علم أسرار الحروف" وهو المسمى لهذا العهد بالسيميا. نُقِل وضعه من الطلسمات؛ إليه في اصطلاح أهل التصرف من المتصوفة، فاستعمل استعمال العام في الخاص... وأن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأسماء، فهي سارية في الأكوان على هذا النظام، فحدث لذلك علم أسرار الحروف، وهو من تفاريع علم السيمياء لا يوقف على موضعه ولا تحاط بالعدد مسائله. تعددت فيه تآليف البوْني* وابن العربي* وغيرهما"[1]، فعلم السيمياء هنا يتصل بطلاسم الحروف وما يرتبط بها من أسرار الحروف عند المتصوفة.

ويرتبط هذا العلم بالشعوذة والكيمياء "عند "ابن سينا""* ويقصد به كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي؛ ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب... ومنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية والآلات المصنوعة... ومنه ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة"[2]، ولكن الطرح الذي سيحاول البحث تقريبه لا يتعلق بما جاء به هذا العلم عند علماء العرب القدامى "كابن سينا" و"ابن خلدون"، ولكن بكيفية دراسة هذا العلم للغة، وصلته بالمنطق، وتصوره للسرد، وتناوله للدلالة ومفهومه للثقافة.

نشأة علم السيمياء: يرجع الكثير من الباحثين نشأة هذا العلم إلى اليونانيين من خلال اهتمامهم بقضية الدلالة والتأويل، لكن الملاحظ على تلك الدراسات أنها لم تكن خاصة بهذا العلم، كما أنها لم تكن مؤصلة تأصيلا علميا دقيقا؛ بل كان ضمن طروحات أخرى كالشعر، والخطابة والبلاغة والدلالة، وقد ظهر هذا المصطلح لأول مرة كمصطلح علمي له علاقة بعلم الأعراض المرضية "Symptomologie" سنة 1765م[3].

---

* – هو عبد الرحمن ابن خلدون، من مواليد تونس(1332– 1406) واحد من كبار علماء التاريخ وعلم الاجتماع.

*– البوني: أحمد بن علي البوني: متصوف وعالم في الحروف والحساب والفلك ولد في مدينة بونة (عنابة) بالجزائر (520– 622) هـ

*– ابن عربي: شيخ المتصوفة وواحد من فلاسفة الإسلام الكبار. (1165– 1241)م.

1– عبد الرحمن بن خلدون : تاريخ ابن خلدون، مج 1. ص: 558.

*– ابن سينا: فيلسوف وطبيب. (980– 1037)م

2– آن إينو، جان كلود كوكي، وآخرون: السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2008. ص: 28.

3- Dictionnaire de la langue française, Hachette, Paris. 1980, p: 1233.

أما في مجال الدراسات الفلسفية واللغوية؛ فإن علم السيمياء ظهر مع الفيلسوف الأمريكي "شارل سندرس بيرس"* C. S. Peirce، واللساني "ف. دو سوسير"* F.De Saussure، كما تم الفصل أيضا في أسبقية "بيرس" عن "دو سوسير" في هذا المجال؛ وقد بين "جيرار دو لودال"* G. De Ledalle هذه الأسبقية[1] واعتبرها أمرا لا يناقش.

كما أنه لا يجب المماثلة بين الباحثين، فالأول كان باحثا في علم السيمياء، وكان الثاني لسانيا ومبشرا بهذا العلم في كتابه "محاضرات في الألسنة العامة"، يقول: " سيولد وسيكون جزءا من علم النفس الاجتماعي، سنحتفظ بعلم يدرس حياة العلامات ضمن الحياة الاجتماعية... سنسميه علم السيمياء الذي سوف يعرفنا مما تتكون العلامات؛ وما هي القوانين التي تحكمها، وهو غير موجود لحد الآن"[2]، وفي موضع آخر يشير "دو سوسير" إلى أن هذا العلم سيرتبط باللسانيات فهي" ليست إلا جزءا من هذا العلم العام، والقوانين التي ستكتشفها السيميائية ستطبق على اللسانيات"[3]، ومن هنا فهو يحاول أن يؤسس لبعض مبادئ هذا العلم.

وإذا كان علم السيمياء قد ارتبط عند "دو سوسير" بعلم النفس العام؛ فإنه عند "بيرس" يتصل بعلم المنطق، ومع هذين الباحثين كانت البدايات الحقيقية لهذا العلم، وكان التأسيس الخاص له، لتتكاثر البحوث فيه وتتعدد الدراسات والمدارس؛ والتي سوف يتم التركيز منها على ما يلي:

*- ش. س. بيرس Charles Sanders Peirce . فيلسوف وفيزيائي الأمريكي 1839- 1914م، كان أستاذا للمنطق والفلسفة في هارفرد.

*- ف. دو سوسير Ferdinand de Saussure . باحث سويسري في اللسانيات 1857 – 1913م.

*- جيرار دو لودال Gérard De Ledalle باحث فرنسي، وأستاذ بجامعة باربينيون، حاول الاقتراب من السيميائية الأمريكية.

1 - جيرار دو لودال:السيميائيات أو نظرية العلامات، تر:عبد الرحمن بوعلي، مطبعة النجاح، الدار البيضاء،ط1، 2000. ص:28.

2-F. De Saussure: Cours de Linguistique Générale, ENAG/ Edition, 1994. p: 33.

3- المرجع نفسه. ص: ص ن.

منطق السيمياء

ارتبط مفهوم السيمياء بالمنطق الذي هو علم الفكـر الـذي تجـسده العلامـات، وبالفلسفة والرياضيات عند "ش.س. بيرس"، والذي سعى فيه إلى بناء نظريـة عامـة للعلامات بما فيها اللغة باعتبارها تنتمي إلى الكثير من المجالات العلاماتية؛ وقد ساعده على ذلك كونه عالم فلك وعالم أرض، وكان أيضا فيلسوفا، وعـالم فيزيـاء، ليكـون تصوره لهذا العلم شاملا لكل ما من شأنه أن يكون علامة، أو أن يكوّن علامة، ويقـوم هذا العلم على شيء أساسي هو نواة مركزية فيه؛ وهي العلامة Signe التـي يعرفهـا على أنها "شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من جهة ما، وبصفة ما، وبطريقـة ما"[1].

وينطلق في ذلك "من الفكرة القائلة أنه لا يمكن أن نحكم على وضوح فكرة مـا إلا بواسطة الفعل المغاير الذي تتيحه"[2]، ومن هنا كان هنالك فرق بـين الفكـرة ومـا يوضحها باعتباره شيئا مختلفا عنها، فمفسرة العلامة هي علامة أخرى، وليست دلالتها، ويتضح ذلك من خلال تحديد العلامة باعتبارها نظاما خاصا قائما بذاته؛ انطلاقا مـن الفلسفة الكانطية التجريبية، وهو يتعارض مع الفلسفة الواحدية Monisme، وما جـاءت به من تحديد ويقينية وجمود، ومع الثنياوية وما ذهبت إليه من عـدم إمكانيـة معرفـة الشيء خارج الشيء المراد معرفته[3]، في حين أن السيميائية تعتمـد علـى الثلثانيـة، فتضمن بذلك سيرورة الأشياء واستمرارها.

ويرى "بيرس" أن السيميائية هي المنطق في معناه العام من حيث التعليل لشيء بشيء آخر، لتصبح العلم الثالث المعياري إلى جانب علم الأخلاق، وعلم الجمال، وهذه الفلسفة تقوم على وصف ما هو "أمام الفكر أو في الوعي مثلما هو ظاهر في مختلـف أنواع الوعي"[4]؛ فالوعي يرتبط بأنواع ثلاثة؛ هي فكرة الواحد والاثنين والثلاثة بوصفها

1- دانيال تشاندلر:معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، تر: شاكر عبد الحميد،المجلس الأعلى للآثار، د ط، 2002. ص:195.

2- جيرار دو لودال : السيميائيات، أو نظرية العلامات. ص: 11.

3- ينظر، المرجع نفسه. ص: ص ن.

4- المرجع نفسه. ص: 13.

فالعلامة إذا تقوم على علاقة ثلاثية، ولهذه العلاقة عند بيرس أصل رياضي آخر يتمثل في استحالة تكوين علاقة ثلاثية دون إدخال عنصر آخر يختلف من حيث طبيعته عن الواحد والاثنين.

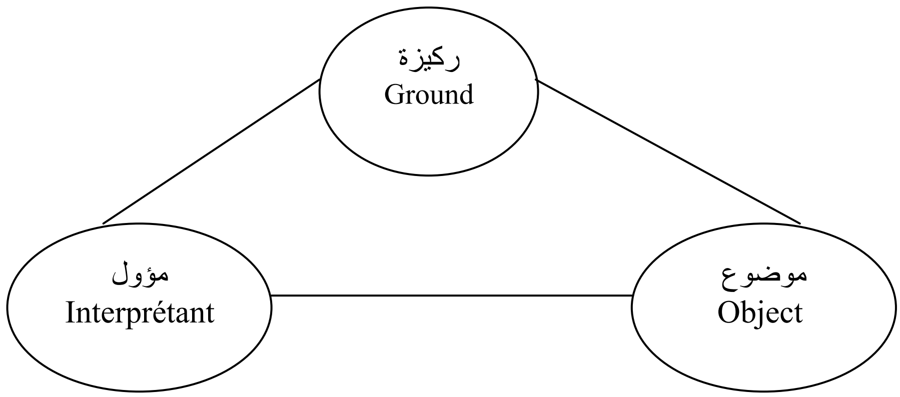
ولكي يتضح الأمر فإن نظرية "دو سوسير" كانت ثنائية الأطراف؛ فكل تفسيراته كانت تفسيرات ثنائية الأصول صورة سمعية / صورة ذهنية، دال / مدلول، وتحاول دائما الربط بين هذين الطرفين.

أما العلامة عند "بيرس" فهي دائما ثلاثية، وتنتمي إلى مقولات، وإلى أنماط، وأقسام من العلامات مختلفة بحسب النظر إليها؛ إما في حد ذاتها كعلامة أولى، أو ينظر إليها كعلامة ثانية بالنسبة لموضوعها، أو كعلامة ثالثة بالنسبة لمؤولتها أو تفسيرها، وعليه فالعلامة ترتكز عنده على ثلاث وحدات أساسية: هي الركيزة والموضوع والمؤولة.

والعلامة عند "بيرس" هي: تمثيل لشيء ما، يقوم بتوصيل بعض جوانبه أو ما يتعلق به وليس كله، إلى شخص ما، بصفة ما وبطريقة ما، وهذا يعني أنه من شروط أدائها لوظيفتها أن لا يتطابق الموضوع مع المؤول حتى لا يصبح ذلك الشيء المؤول هو العلامة في حد ذاتها، بل أن تنوب عنه في جانب من جوانبه أو صفة من صفاته؛ كأن يكون بينهما تماثل أو تشابه في جهة ما، وعليه فالعلامة تتكون من ثلاثة أشياء مترابطة متصلة ببعضها وهي: العلامة، والشيء الذي تمثله، والمؤول Interprétant الذي يكون لها، أو ما تعبر عنه، والذي يترجمه الكثيرون إلى المفسرة.

والمقولة السابقة الذكر ينظر إليها على أساس أن العلامة تستخدم "من أجل نقل معلومة، ومن أجل قول شيء ما، أو إشارة إلى شيء ما، يعرفه شخص ما يريد أن

ومن خواص العلامة أنها تمثل شيئا يسمى ممثلا Représentant، وهو ما يتم "تمثيله سواء كان الشيء الممثل واقعيا أو خياليا أو قابلا للتخيل أو لا يمكن تخيله"[2]، أما ما تحيل عليه العلامة وما تحدده، فيسمى موضوعها Object؛ فهو المعرفة المتصلة بالعلامة، ومن خلالهما فهي تحيل إلى مؤول، ويكون التمثيل هو وظيفتها الأولى، ولا يستطيع أن يقوم بوظيفته إلا بواسطة رابط ما؛ يكون بمثابة العلاقة الجامعة بين العلامة وما تشير إليه؛ كأن تكون سببية أو اعتباطية، أو عرفية، ولا يمكن فهمها إلا بالاستناد على ركيزة أو أرضية Graound، والتي هي ركن للمؤول Interprétant، على النحو التالي في هذا المثلث للعلامة:



وبتعدد التفاسير المركونة إلى الركائز تتعدد سيرورة العلامة، وهذا ما يؤدي إلى "ما يسمى بالسيميوزيس Sémiosis؛ الذي يتم فيه الانطلاق من العلامة الأصلية بعد ربطها بعلاقة مع المرجع، ثمة علامة جديدة تتطور: إنه المؤول"[3].

والممثل هو العلامة بحد ذاتها، "ولأنه أول؛ هو أساس العلامة بصفتها علامة وبدون علاقة مع موضوعها... والفكرة هي الصيغة الأساسية بل الوحيدة للتمثيل"[4]؛

1- أمبرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2007. ص: 47.

2- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سورية، ط 2، 2005. ص:98.

3- منذر العياشي: العلاماتية وعلم النص: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2004. ص ص: 40- 41.

4- جيرار دو لودال: السيميائيات، أو نظرية العلامات. ص: 68.

فهو من يقوم بتوصيل العلامة في مرحلة أولى.

وباعتبار التمثيل يكون الممثل ثلاثة أنواع: فهو مجرد ظاهرة دون ارتباط بـأي شيء، وعليه يكون علامة كيفية أو نوعية Quali-signe؛ كأن يكون متعلقا بالـصفات الحسية، وقد يكون متصلا "بشيء فردي أو حدث موجود فعلا يشتغل كعلامة"[1]، وهنا يكون علامة فردية Sin-signe؛ لأنه يتعلق بشيء خاص، والنوع الأخير للممثل يكـون خلافا للنوعين السابقين وذلك عندما يتم تمثيله من خلال ما تم التعارف عليـه؛ لـذلك يكون علامة قانونية Ligie-singe، تتبني على القواعد المتحكمة فـي الـربط بـين الأشياء.

ويقسم "بيرس" العلامة بحسب الموضوع إلى ثلاثة أقسام كل واحد منها يحكمـه منطق خاص وهي: المؤشرات والرموز والأيقونات.

فالمؤشرات Indices : هي الجمع بين شيئين جمعا منطقيا، و"يـضع ش. س. "بيرس" المؤشر في مقابل الأيقون والرمز، ويقوم بالربط بين شيئين بينهما علاقة تماس مقرونة بفعل التجربة لا دخل للفرد فيه"[2]، فالمؤشر صورة من العلامـة يكـون فيهـا الشيء مرتبطا ارتباطا سببيا أو طبيعيا، كما يمكن الاستدلال بها على الشيء؛ كالدخان علامة على النار، وباقي المؤشرات الأخرى التي تحدد الأشياء كآثار الأقدام، وبصمات الأصابع، والطفح الجلدي، ومقياس الحرارة أو الرياح، وعليه فالعلاقة بين المؤشر وما هو علامة عليه علاقة تجاور وجودي.

في حين يعتبر "بريتو L. Prieto المؤشر بأنه حدث آني له معنى توجيهي يجعلنا نعرف شيئا عن شيء آخر مختلفا عنه، وعليه يعتبر الإشارة Signal شكلا من أشـكال المؤشر"[3] فهو شيء يقوم بوظيفة توجيه الشخص إلى شيء آخر، وهو بذلك يخرج عن

1- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، المركز الثقافي العربي،المغرب، ط1، 2005. ص: 113.

2- A. L Greimas Et J. Courtes: Sémiotique Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage, Hachette. P. 181.

3- المرجع نفسه . ص: 186.

ويعرف ""بيرس" المؤشر أيضا بأنه علامة تحيل إلى الشيء الذي تحيل إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع"[1]، ويكون الرابط بين الشيء وما ينوب عنه منطقيا، وربطا سببيا، ومن هذه المؤشرات ما يلي:

الأعراض Symptômes : وهي جملة من الأمارات تظهر على الكائن فتعرفنا على شيء معين خاص بطبيعته مختلفا عنها؛ كالأعراض المرضية التي تحيل على

نوع من المرض.

الآثار: وهي بمثابة علامات متروكة على الشيء وتدل عليه بفعل العلامة الفيزيقية، كآثار الأقدام على الأرض، أو الأوشام على الجسم، أو النقوش على الجدران، وما يقام من أبنية معمارية أو تماثيل، وهذا النوع الأخير من العلامات يبقى علامة ماثلة سواء وجد المؤول أولم يوجد، أما الموضوع فضروري لها.

وتكون علاقة الأثر بين الشيئين علاقة تجاور، ولذلك "تفقد الأمارة مباشرة الطابع الذي يجعل منها علامة إذا حذف موضوعها أما إذا غاب المؤول فإنها لن تفقد هذا الطابع"[2]، كالخنجر علامة على الجريمة فلا وجود لعلاقة تشابه ولا تماثل بينهما، ولا لعلاقة سببية بل لعلاقة التجاور.

أما بخصوص اعتبار "بيرس" لأسماء الإشارة والضمائر من بين المؤشرات؛ فإن مخرجه في ذلك؛ أن هذه العلامات لا يمكن أن تؤدي غرضها إلا من خلال ربطها بشيء تتجاور معه ولا يمكن أن تخرج عنه، فالضمير "أنت" يحيلك على المخاطب، ولا يمكن أن يرتبط بغيره رغم أنه شيء لغوي وهو علامة عرفية؛ يجب النظر إلى وظيفتها وليس إليها في حد ذاتها؛ لأنه كعلامة لا قيمة له من غير الشيء الذي يحدده،

1- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ج1. ص: 33.

2- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س.بورس. ص: 119.

الرموز Symboles : في التعريف السائد له أنه شيء يمثل شيئا آخر لعلاقة اعتباطية، وحسب "بيرس" فإن الرمز يعود إلى الشيء الذي يدل عليه بفعل قانون يتكون عادة من تداع عام للأفكار، ويحدد ترجمة الرمز بالرجوع إلى هذا الشيء"[2]، وتبعا لذلك فإن الشيء الذي يرمز إليه قد يكون رمزا اصطلاحيا؛ كما هو في مجال الرياضيات، والهندسة والفيزياء، والرمز العرضي هو الذي يحدث عرضيا؛ وهو الذي يكون حدوثه آنيا.

والنوع الأول هو أشهر أنواع الرموز؛ ومنه الرموز اللغوية ويكون الرابط فيه اعتباطيا لأن الشيء الذي يجمع الرمز بما يرمز إليه، هو العرف الذي يجعل لهذا الشيء الخاص ذلك الرمز الخاص، وقد يكون للرمز اللغوي صلة بالشعور أو الإحساس الذي يرمز إليه؛ كرفع الصوت أو خفضه، أو التأوه أو التأفف أو التذمر.

أما الرمز العرضي فلا علاقة له بالاصطلاح أو العرف؛ لأنه يقوم على التجربة الذاتية التي تحصل للفرد؛ كأن يرتبط شخص (أ) لـ (ب) بتشاؤم معين، ف (ب) شخص كبقية البشر لا علاقة له بتلك الحالة، وإنما تجربة (أ) هي التي جعلت من ذلك الشخص رمزا لحالة متفردة، ولذلك حسب "إريك فروم"* "نادرا ما تستخدم الرموز العرضية في الأساطير والحكايات العجيبة"[3].

وهناك الرمز الشامل: وهو رمز يوجد في ثقافة ولا يوجد في أخرى، فاللون الأحمر ــ مثلا ــ جذاب للثيران في الثقافة التي توجد فيها مصارعة الثيران؛ أما من لا يعرفون ذلك فلا وجود له كعلامة، وقد تكون العلاقة بين الرمز وما يرمز إليه علاقة

---

1 – سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا. ص:33.

2– محمد عزام: النقد .. والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د ط، 1996. ص:11.

*– إيرك فروم: Erich Fromm: عالم من أصل ألماني ولد سنة 1890 م وهاجر إلى و م أ. 1974 توفي 1980 م.

3– إريك فروم : اللغة المنسية، تر: محمود منقد الهاشمي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 1998. ص: 41.

الأيقونات Icônes : ويعني الأيقون في اللغة صورة الشيء"[1]، وعليه فهو يتصل بفعل تصور الأشياء، ويرى بيرس أن العلامة الأيقونية Iconique هي أساس هذه الأصناف أو الأقسام الثلاثة؛ لأنها نقل لشيء واقعي، أو مجرد أو افتراضي وبحصول ذلك يصبح كل شيء علامة؛ فالصمت مثلا قد يكون علامة على الرضا، أو علامة على الرفض، ومن المنظور العرفي فهو علامة على القبول، وبالتالي هذا النوع من العلامات يحيل على شيء آخر غير ما هو معروف له أي الصمت كسكوت في حد ذاته.

والمبدأ الأساسي الذي يقوم عليه الأيقون Icône هو مبدأ التشابه والقياس بين المشير وما يشير إليه، ومن هنا فهو صورة الشيء أو الشيء في صورة أخرى تشابهه أو تماثله، أو هي مقياس له، أو هي استدعاء له، وهذه القضايا هي الأركان التي يقوم عليها الأيقون مثل الصور الفوتوغرافية، وصور الشخصيات التمثيلية، ومنها أيضا ما يتصل بالحواس الخمسة، ويجب أن لا تتطابق صورة الشيء معه حتى لا يصبح هو نفسه؛ فصورة الشخص في المرآة قد تعجبه مرة ولا تعجبه أخرى؛ رغم أن الشخص هو نفسه في الحالتين؛ وبالتالي فإن ما يشاهده هو مجرد صورة تحيل عليه وليس هو نفسه، وعلى ذلك فإن علاقة التشابه ليست علة ولا عرفا؛ بل هي شيء خاص وعيني بين صورة الشيء والشيء في حد ذاته، ولذلك قد تنطوي تحت الأيقونات الذكريات

1- ينظر، محمد السرغيني : محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987. ص: 41.

"يذكرني طلوع الشمس صخرا   وأذكره لكل غروب شمس"[1]

وبناء على ما سبق فإن الأيقون "علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط... وهذا الشيء يكون أيقونا لشبيهه عندما يستخدم كعلامة له"[2]، وهذا سواء كان الشيء خاصا نوعيا أو كائنا موجودا، أو عرفيا أو منطقيا أو سببيا أو بدونهما، ويؤكد "أمبرتو إيكو" * Umberto Eco على أن الأيقون يكون حسب التصور الثقافي له وحسب طرق تسنينه؛ فوضع العلامة رهين السنن الثقافية، وفي ذلك يقول: "نحن نفضل أن نقول كما فعل ذلك موريس إن الشيء لن يكون علامة إلا إذا تم تأويله باعتباره علامة على شيء من لدن مؤول"[3]؛ فالتشابه الذي يكون بين الصورة والشيء الذي تمثله هو نتاج لممارسة ثقافية وليس للعلاقة العرفية وحدها.

وقد يسود علاقة المشابهة والمماثلة نوع من التعقيد من خلال تعدد عناصر وأجزاء العلامة وتداخلها، "وفي هذه الحالة نكون أمام شبكة من العلاقات المعقدة"[4]؛ لأن هذه المماثلة سوف تكون من خلال عناصر وأجزاء أو بنيات، وصفات وخصائص، مشتركة وموجودة في كليهما، أو تصور علاقة غير ظاهرة بينهما ولكن بالإمكان إيجادها من طرف المؤول، فمن النوع الأول جمال الزهرة علامة جمال الفتاة، أما الثاني فموت النباتات علامة على تلوث المكان.

وهذا التصور الأخير للأيقون يقف منه "إيكو" موقفا معارضا، ويرى أن الأيقنة تتم من خلال المعرفة المسبقة التي تتحكم في إدراك هذا النوع من العلامات[5]، وبانتفاء

*- الخنساء تماضر بنت عمرو بن الحارث السلمية، صحابية وشاعرة مخضرمة (575 – 664)هـ

1- الخنساء تماضر بنت عمرو بن الحارث: الديوان، المكتبة الثقافية، لبنان، د ط، د ت. ص:68.

2- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا، ج1. ص: 142.

*- أمبرتو إيكو: باحث سيميائي وروائي إيطالي من مواليد1937.

3- أمبرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه. ص: 5.

4- ينظر سعيد بنكراد:السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س.بورس. ص:117.

5- أمبرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه. ص: 98.

وارتباط العلامة بشيء سابق يؤدي إلى نوع آخر من المماثلة؛ يكون فيه الربط بين الأشياء من خلال التقليد أو التناظر كما يحدث في كل من:

ــ النموذج Model : ويعرّف على أنه حاصل عن الأنموذج Prototype، والأنموذج هو القالب، وعنه تأتي النماذج التي تكون تقليدا له وهذه مسألة أيضا من مسائل بناء العلامة في التصور الذي أقامه "بيرس".

ــ الرسم البياني: وهو خلق تناظر بين شيئين يقوم الأول منهما - الذي هو الرسم البياني- بإعادة تنظيم عناصر الشيء الثاني الذي هو الموضوع في شكل خطاطة يتم من خلالها تفسير الأشياء كما هو الشأن في بيانات الإحصائيات والبيانات المختلفة التي تستعملها العلوم، وبالإضافة للتقسيمين الثلاثيين السابقين هناك توزيع ثلاثي آخر للعلامة.

ويتصل هذا التوزيع للعلامة بتوزيع آخر يتعلق بالمؤول؛ أي من جهة وجودها وبُعدها، وما يتعلق بعملية تأويلها وتفسيرها إلى ثلاثة عناصر، ومن خلال هذه العناصر تعمل العلامة؛ إذ ينظر إليها مجتمعة، وعليها تمتلك العلامة قابلية التأويل؛ وهذه العناصر هي: الخبر، والتصديق، والبرهان.

أما الخبر Rhème : فيعني ما تقدمه العلامة عن نفسها من عناصر تتوفر عليها في ذاتها؛ أي تلك الأشياء الأولية التي تمكّن من إدراكها، وفي الواقع فإن هذه "العلامة لا يمكن أن تقوم بعملها كعلامة قبل أن تتجسد؛ ولكن هذا التجسد المادي ليست له أي علاقة مع طابعها كعلامة أي مع كونها تشكل مظهرا Apparence، وعندما تتجسد العلامة الوضعية ماديا فإنها تصبح علامة فردية Sin signe ، وبهذا التعبير ستصبح التعبير الخالص للأولية"[1]، وهذا يحدد الوجود الأولي للعلامة، وما تقوم بتجسيده

1- جيرار دو لودال: السيميائيات، أو نظرية العلامات. ص: 73.

التصديق Décent: يتعلق الأمر هنا بالعلامة من حيث: هل هي تمثيل مفهـومي أو ما صدقي؛ فالعلامة قد يكون موضوعها حدثا ملموسا، أو صورة ذهنية مجردة، وقد يكونان معا؛ أي ما تحققه العلامة فعليا في مستوى الإنجاز الفعلي، والإدراك الحـسي، أو الإدراك الذهني لها؛ فإذا كانت هناك راية عليها صورة؛ هل الأمر متعلق بما تحققه الصورة في حد ذاتها، أم بما تتضمنه الراية في كلّيتها، وفي هذا الشأن يقترح "إيكـو" تفسيرا لهذا الجانب من خلال "حذف مفهوم العلامة، وعدم التساؤل إذا ما كـان يمثـل جانبا ماديا أو غير مادي وتعويض ذلك "بوظيفة القيام مقام"[1] وحين ذلك تكتسب العلامة شيئا معينا يسمى تصديقا لها، سواء كان موجود فعليا أو لم يكن كذلك.

والعلاقة التصديقية في حاجة لكي توجد إلى تحقق الممثل، " وتحديد المـاثول داخل وضعية ملموسة تستدعي علاقة بين حدين فلا يمكن للمعنى أن يبقى في حـدود ما يفرزه الماثول من معلومات أولية كعناصر إخبار كاف"[2]، وهنا يتحقق جـزء مـن العلامة المتعلق بأولها وهو الخبر، وهذا التصديق لا يتم هو الآخـر إلا مـن خـلال البرهان.

البرهان Argument : إن البرهان هو ما يجعل للعلامة تـأويلا يقـوم بتمثيـل موضوع العلامة، وإعطاء هذا الموضوع وجودا ذهنيا أو حسيا، ولذلك "فهو عبارة عن علامة تدرك كتمثيل لموضوعها في مظهره كعلامة"[3]، وهذا يتفق مع ما ذهـب إليـه الرواقيون"* STOITIENS في اعتبارهم العلامة ليست إلا برهانا وهو قسم أساسي مـن

1- أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة. ص:53.

2- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات، ش. س. بورس. ص: 52.

3- جيرار دو لودال: السيميائيات، أو نظرية العلامات. ص: 79.

*- الرواقيون: STOITIENS هم قوم من فلسطين، وشمال إفريقيا كانوا يعرفون الكنعانية والأمازيغية رحلوا إلـى اليونـان وسـكنوا أروقتها.

الممثل : – عينية – فردية – قانونية.

موضوع: – أيقون – مؤشر – رمز.

مؤول: – خبر – تصديق – برهان.

وعن هذه التفريعات التسعة ينتج سبعة وعشرون تفريعا، وهذه التفريعات ينحصر ما هو مقبول منها في عشر فقط "فمن الوجهة الرياضية يمكن الحصول على $3^3 = 27$ مركبا، ولكن بسبب الشروط الموضوعة من ترتيب الحيثيات واستلزام الفروع ببعضها البعض أي 3 ← 2 ← 1 تنحصر الأصناف بعشر فقط للحصول على هذه الأصناف يمكن الجمع بين قائمتي المركبات من فروع العلامة بالنسبة إلى الوسيلة والموضوع من جهة، والتعبير من جهة أخرى مع توحيد ما هو مشترك من فروع علامة بالنسبة إلى الموضوع"[2]، ومن ذلك العلامة التصديقية المؤشرية القانونية كإشارة المرور مثلا؛ فالأحمر إشارة للتوقف يتم احترامها وتصديقها استنادا إلى قانون المرور.

ينشأ عن هذه العناصر باستنادها إلى بعضها عديد كبير من العلاقات من خلال دمج هذه العناصر في علاقتها ببعضها ومن خلال السياق الذي توجد فيه في علاقتها بمفسرها "فالأولية كمقولة؛ تحقق كل ما من شأنه أن يوجد في راهنية وجوده دون

1- أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005. ص: 32.

2- عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1990. ص: 65.

وخلاصة ذلك أن تلك العلاقات الثلاثية بين الممثل والموضوع والتأويل تتبثق عنها نتائج وعلاقات أخرى متعددة؛ فأما بالنسبة للممثل: فإنه يتفرع إلى علامة عينية أو كيفية، أو علامة فردية، أو علامة قانونية، وأما الموضوع: فإما أن يكون مؤشرا، أو أيقونا، أو رمزا، وأما بالنسبة للمؤول، فيكون إما خبرا أو تصديقا أو برهانا، بذلك علم السيمياء قد ركز على مفهوم العلامة مهما كان نوعها، والمنطق الذي يتحكم فيها، فما هو منظور هذا العلم للقصّ ونظامه؟.

1- جيرار دو لودال: السيميائيات، أو نظرية العلامات. ص: 56.

سيمياء السرد

القص نوع من السلوك البشري وهو "محاكاتي أو تمثيلي توصّل من خلاله الكائنات البشرية ضروبا معينة من الرسائل التي يتم نقلها جميعا بواسطة الرمز أيا كان، ويستلزم ذلك من المؤول التمييز بين موقعه المباشر وموقع آخر يقدم له بواسطة القص"[1] ويتم استحضار أحداث القصة عن طريق الخيال فتصبح خيالات لأنها تروى، وتُنقل لغة، وتغيب كواقع ووقائع.

ويعد "فلاديمير بروب"* Vladimir Propp من بين الباحثين الأوائل الذين تناولوا هذا الموضوع بالدراسة من خلال جرد شامل للقصص العجيب، وذلك في كتابه "مورفولوجيا الحكاية العجيبة" Morphologie du conte وإن كانت دراسته دراسة بنيوية إلا أنه حاول من خلال ذلك وضع نموذج عاملي لها.

وفي هذا المجال انصبت دراسات "بروب" على الحكاية العجيبة دون سواها إذ يرى أنها تنتظم وفق نظام خاص يحكمها جميعا ولا تخرج عنه، مبينا أنه " يتوجب علينا أن نشير إلى أن القوانين الموضوعة لا تخص إلا الفولكلور فهي لا تشكل خصوصية بذاتها، وذلك أن القصص المؤلفة تأليفا غير خاضعة لهذه القوانين"[2].

ويحاول في كتابه "مورفولوجيا القصة العجيبة" أن يبرهن عل صحة تصوره للحكاية في المعطى الشفوي التقليدي رغم أنه " لم يكن باحثا تجريديا للسانيات أو السيميائية؛ وذلك من خلال الدراسات التي صدرت من بعده بثلاثين سنة من طرف بعض الباحثين الغربيين أمثال لفي ستروس وبارت وغريماس"[3].

وتعتبر دراسة بنية الحكاية هي مجال البحث عند "بروب"؛ مقتصرة في ذلك على الحكاية الشعبية والخرافة La prose؛ وذلك من خلال تلك الملاحظات والعمل الإحصائي والمقارنات التي قام بها فيما يخص الحكايات العجيبة، فخرج منها بنتيجة

1- روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية، الأردن، ط1، 1994. ص: 104.

*- فلا ديمير بروب: باحث بنيوي ينتمي إلى المدرسة الروسية Vladimir Propp. (1895- 1970) م

2- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر:عبد الكريم حسن، سميرة بن عمر، دار الشراع، سوريا، ط1، 1996. ص:39.

3- Anne Hanault: Histoire de la séméiotique, Presses universitaire de France.1992.p:78.

مفادها أن الموضوع يبقى واحدا "على الرغم من تغير الشخوص والظروف...وأن تتابع الأفعال يخضع دائما للرسم نفسه...وتبدو في الترتيب نفسه"[1].

ومن هنا قام بضبط دقيق للوظائف في الحكاية، وتحديد دوائر الفعل التي صاغها في شكل قانون هو بمثابة نموذج عاملي للحكاية، ويرتكز على الفعل والفاعل في حركية غير قابلة للفصل حيث يحتل الفعل المرتبة الأولى ويعين الفاعل له في المرتبة الثانية، وتبعا لذلك حاول "بروب" أن يوضح المنهجية الجديدة في دراسته، والتي تقوم على الوظائف والتحولات؛ المسماة وظيفة Fonction، " ونعني بالوظيفة ما تقوم به الشخصية من فعل محدد من منظور دلالته في سير الحبكة"[2]، وشكلت الوظيفة أساس مبدإ التحليل عنده، والتي "سجل عنها لفي شتراوس ملاحظات تتعلق بعدم إمكانية تحديد بعض جزئياتها"[3].

وتعد الوظائف بمثابة الأحداث الجوهرية في الحكاية، وعددها محدود وأن العلاقة بينها تخضع لانتظام زمني من جهة تتابعها، وارتباط منطقي من جهة نشوئها، "وهذه الضرورة المنطقية هي التي تعيد كل وضيفة إلى الوظيفة التي سبقتها"[4].

وتتوزع تلك الوظائف وعددها واحد وثلاثون (31) وظيفة؛ كالغياب المتمثل في مغادرة أحد أفراد العائلة المنزل، والمنح والاستخبار والإطلاع والخداع، والإساءة والمنع والنجدة، على سبع دوائر كبرى للفعل Sphère Fonction تقوم بها شخصيات يتمثل دورها فقط في تنفيذ تلك الوظائف، وفي هذا الصدد يشير "بروب" "إلى أن العديد من الوظائف يتجمع منطقيا ضمن حقول عمل، وتحتوي القصة على حقول العمل التالية"[5]

1- دائرة فعل المعتدي: وتحتوي على أفعال الإساءة، وعلى الصراع ضد البطل.

1- آن إينو، جان كلود كوكي وآخرون: السيميائية،الأصول، القواعد والتاريخ. ص:151.

2- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة. ص:38 .

3- Anne Hanault: Histoire de la séméiotique. P: 94.

4- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة.ص:82 .

5- المرجع نفسه. ص:97.

2- دائرة فعل الواهب: وتشتمل على فعل المنح والعطاء، والتزويد بالأداة السحرية.

3- دائرة فعل المساعد: وتتمثل في سد حاجات البطل ونجدته، وتمكينه من تحقيق مهامه، ومساعدته على تخطي الصعاب.

4- دائرة فعل الأميرة وأبيها، أو الشخص أو الشيء المبحوث عنه، "وتحتوي على طلب القيام بمهمات صعبة(M)، والوسم بعلامة(J)، واكتشاف البطل المزيف (EX)، والتعرف على البطل الحقيقي(Q)، ومعاقبة المعتدي (U)، والزواج (W)."[1]

5- دائرة فعل البطل: وتمثل محورا أساسيا في القصة، وتحتوي على رحيل البطل، ورحلة البحث عن المفقود، والاستجابة لمطالب المانح.

6- دائرة فعل البطل المزيف: ويوجد في هذه الدائرة أيضا رحلة للبحث وخيبة أمل المانح في هذا البطل؛ مع تميز وظيفته بالادعاء وردود الأفعال الكاذبة.

7- دائرة فعل الطالب:وتضم الانتقال وإرسال البطل.

وتسند هذه الدوائر الفعلية لأشخاص يقومون بتحريكها وإنجازها ويرتبطون بها دون انفصال عنها، وتتوزع تلك الأدوار أو حقول العمل بين الشخصيات حسب فرضيات ثلاث:

أن تخص كل دائرة فعل بشخصية تسند إليها تلك الدائرة فتتفق كل شخصية مع حقل عملها،ومثال ذلك عن دائرة فعل الواهب، تهب الريح: فالمعنى الخاص بالريح معبر عنه مرتين الأول خاص بهبوب الريح، والثاني خاص بما ستقدمه الريح أو تفعله ويتعلق بدورها في القصة وإلا ما ذكرت فيها.

أو تتحمل شخصية واحدة مسؤولية القيام بدوائر فعل متعددة، وبالتالي يتم الجمع بين عدة وظائف، ومثال ذلك "الأب الذي يرسل ابنه للبحث عن شيء ما ويزوده بهراوة، هو في الوقت نفسه طالب ومانح، أو الفتيات الثلاث اللواتي يسكن في قصور

1- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة . ص:97.

أو على عكس الحالة السابقة؛ حيث تتقاسم أكثر من شخصية دائرة فعل واحدة، وهنا تقوم شخصيات متعددة بإنجاز حقل عمل واحد، كوظائف الأميرة التي تتوزع بينها وبين أبيها. أو استغناء البطل عن المساعدين؛ وهم من يكاد ينفرد بهذه الحالة، أو كأن يقوم المساعد بمهام البطل.

وقد وضع "بروب" الأفعال من جهة، والشخصيات المقابلة لها من جهة أخرى؛ ويظهران في قائمة واحدة كمبدإ أساسي لتنظيم أدوار الأفعال وتيسير برامج عملها وتحديد وظائفها.

وبهذا العمل يكون "بروب" "قد حاول تصور فكرة سيميائية من منظور رياضي غير أنه لم يعالج كيفية تتابع الوظائف، والخصائص المتعلقة بالشخصيات، وتركيبها البدني والنفسي والفكري والاجتماعي والاقتصادي، وتطلعاتها وطموحها ودوافعها، والتغيرات من حولها"[2] فهذه الجوانب لا قيمة لها عنده، "فنوايا الشخصيات وإرادتها لا يمكن أن تكون علامات راسخة في تحديدها؛ إذ ليس مهما ما تريد هذه الشخصيات أن تفعله، ولا ما يحركها من مشاعر، وإنما الأفعال التي تقوم بها كأفعال محددة ومقيمة بالنظر إلى دلالتها من وجهة نظر البطل وسير الحبكة "[3]، كعدم تمكن الطفل من قطف تفاحة لقصر القامة، أو عدم الاستطاعة فيستعين بشخص آخر؛ فإن هذا لا يرجع إلى الوظيفة بقدر ما يعود لجانب يتعلق بحالة الشخصية.

وكان هذا التصور أحد مآخذ "آ.ج.غريماس"[*] A.J.Greimas "بالإضافة إلى عدم إمكانية هيكلة عدد الوظائف التي أحصاها "بروب" بشكل إجرائي متلائم والواقع

1- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة. ص:99 .

2- Anne Hanault: Histoire de la sémiotique, p: 97.

3- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة. ص:99 .

*- ألجيرداس جوليان غريماس: Aljirdas Julien Greimas :باحث لتواني الأصل جاء إلى فرنسا سنة 1933 م، مؤسس مدرسة باريس.(1992-1917)م.

القصصي العام"[1]، رغم تأكيد "بروب" كثيرا على أن عمله يرتكز على الحكاية العجيبة فقط، ومع هذه الملاحظات يعتبره أول من فتح الطريق إلى الدراسة السيميائية للقصة.

أما بخصوص سيمياء السرد عند "غريماس"؛ فإنه ينطلق من الملفوظ السردي باعتباره منطلقات لسانية تشكل الخطابات السردية، وبفحصها يتم التوصل إلى الآليات التي تتحكم في الدلالة النصية.

كما ركز في دراسته على ما لاحظه من خلل في تحديد المستويات السردية عند "بروب"، والذي يحدد فيه المعطى الحكائي من خلال المظهر السطحي فقط، واعتباره الحكايات الشعبية تأتي على نموذج واحد، وهو بذلك يُهمل دلالة النص في حد ذاته ومعارف قرائه، بالإضافة لثنائية الغياب والحضور داخل الحكاية الواحدة.

كل ذلك دفع "غريماس" إلى القول بوجوب البحث عن كل تلك الجوانب في الحكاية نفسها "مادام الحاضر يستمد حضوره من الغائب، وما دام الغائب حاضرا من خلال وجود العنصر المتحقق"[2].

كما أن التصور السردي للصيغة القانونية الذي استفاده "غريماس" من "بروب" "يقوم تأسيسه على تعيين الانتظامات التركيبية والدلالية من خلال دراسة الأسطورة، أن بعضها معروف كالتتابع على الصعيد النظمي للمهمات المذكورة (المؤهلة، الحاسمة، الممجدة) أو على الصعيد الأنموذجي قلب المضامين عملية تلزم الباحث دراسة العلاقات الأساسية كتلك المتعلقة بالافتقار(وتعويضه)، أو ثنائية الفاعل / الفاعل المضاد. المشكلة للبنية الجدلية"[3]

فالخطاب السردي هو الذي تتحول فيه المفاهيم والصراعات والأفكار والتحديدات إلى أفعال وعناصر مشخصة، ومن خلال التقابلات وعلاقات الإثبات والنفي وما ينتج عنها من تحول دلالي يتجسد من خلال الملفوظات السردية التي

1- Algirdas Julien Greimas :sémantique structurale, Presses universitaires de France, 2002. p: 192.

2- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2، 2003. ص: 22.

3- جان كلود كوكي: السيميائية، مدرسة باريس، تر:رشيد بن مالك، دار المغرب للنشر،الجزائر، د ط، د ت. ص:73.

أولا- علاقة الوصل: Relation de Conjonction وتجمع هذه العلاقة بين الذات وبين ما هو مرغوب فيه؛ فعن طريق نوعية رغبة الــذات فــي الموضــوع يتحقــق الانفصال أو الاتصال بالموضوع أو الشيء، "والقيمة التي ترتكز في الشيء المطلــوب تعطي إلى حد ما، معنى البلاغ بكامله وتصبح بذلك قيمة للذات التي تلتقــي بهــا فــي توجهها نحو الشيء"[1] فطلب جهاز معين مثلا ليس فقط للحاجة إليه كجهاز، وإنما مــا يضيفه هذا الجهاز للذات من قيمة اجتماعية أو ترفيهية، ويمكن تجسيد ذلك على النحو التالي: في حالة الاتصال ∩ فإن الذات ترغب في الانفصال عن الموضوع أو الشيء، والعكس في حالة الانفصال ∪ ترغب الذات في الاتصال بالموضوع أو الشيء؛ وعليه فإن" هذه العلاقة هي فعل وهوية"[2]

ويكون ذلك حسب "غريماس" في الملفوظات السردية البسيطة، التي تتجسد فــي مرحلة أولى من خلال ملفوظات الحالة Enoncés état التي تنتج عــن ذات حالــة Sujet état، وتطور ملفوظات الحالة من خلال التحولات الحاصلة للذوات من خــلال معرفتها وإرادتها وصراعها، وبدخول فاعل ثالث "في الصراع مع هذا الطرف أو ذاك سعيا يترجم على الصعيد التركيبي بالملفوظ السردي المعقد Complexe"[3]، يؤدي فــي مرحلة ثانية من جرّاء قيام الذوات بالفعل إلى ملفوظات الانجــاز Enoncés de faire، التي من خلالها تتحول الذوات من حال إلى حال أخرى، أي ما يسمى الانجاز المحول، faire transformateur وهذا الإنجاز يكون حسب رغبة ذات الحالة.

ويمكن وصف ذلك من خلال وضع نماذج افتراضية تحكم ذلك: رغبة وواجب،

1- ألجيرداس جوليان غريماس: في المعنى، تر: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد، اللاذقية، سوريا، د ط، 2000. ص:73.

2- A.J. Greimas et J. Courtes: Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, p:314.

3- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر،الجزائر، د ط، 2000. ص: 24.

Vouloir et Devoir أو حركة فاعلية:إرادة ومعرفة، Pouvoir et Savoir، وهذا ماثل أيضا في تصرفات الطفل ونمو شخصيته؛ في انتقاله من مرحلة الرغبة في التعرف على الأشياء ثم القيام بالأشياء ومعرفتها[1].

أما ملفوظات الإنجاز فإنها تؤدي إلى نمو الحكي، وتطور الفعل، ويمكن تفسيرها على أنها فعل الإنجاز لبرنامج والشروع فيه، وخلق ذات أخرى يسميها "غريماس" ذات الانجاز Sujet de faire، وهذه الذات لا يتسنى لها القيام بالفعل إلا إذا امتلكت المعرفة والقدرة "فلكي تحقق الذات إنجازها عليها أن تكتسب الأهلية الضرورية لذلك، وبهذا يمكن النظر إلى الأهلية باعتبارها الشروط الضرورية السابقة عن الفعل المؤدي إلى امتلاك موضوع ما، وبناء عليه، لا يمكن الحديث عن أهلية إلا من خلال ربطها بالانجاز"[2]، وعند دخول ذات الإنجاز أو شروعها في الفعل ينسل عن ذلك برنامج سردي Programme narratif ؛ وهو الذي تتحقق فيه الأفعال وتحولات الرغبات.

ثانيا:علاقة التواصل Relation de communication: تجمع هذه العلاقة بين المرسل والمتلقي، وهي صلة بين الراوي والمروي له ولا تنطبق دائما عليهما،"لأن التواصل تحويل يعمل بشكل متضامن على فصل الشيء عن إحدى الذوات وعلى وصله مع الأخرى"[3]، ولكن "غريماس" يركز في علاقة التواصل على المرسل الذي يقدم باعتباره واهبا للمتلقي، فكل رغبة من قبل ذات الحالة لابد أن يكون وراءها دافع يتوجه إلى عامل آخر يسمى المرسل إليه Destinataire. "وهكذا فإن الوضع التزامني للمرسل في علاقته مع المتلقي يعرف بالعلاقة الفئوية من فوق بينما يتميز وضع المتلقي في علاقته مع المرسل بعلاقته الفئوية من تحت"[4] يلخص ذلك على النحو التالي: (مرسل ∩ ش ∪ متلقي) ⇐ (مرسل ∩ ش ∩ متلقي)، وهذه العلاقة سائدة في قصص الأطفال بالنسبة لأهدافها وغاياتها، من حيث نظرة الكبير إلى الصغير.

1- Anne Hanault: Histoire de la sémiotique, p: 144.

2- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية. ص ص: 59ـــ60.

3- ألجيرداس جوليان غريماس: في المعنى. ص:99.

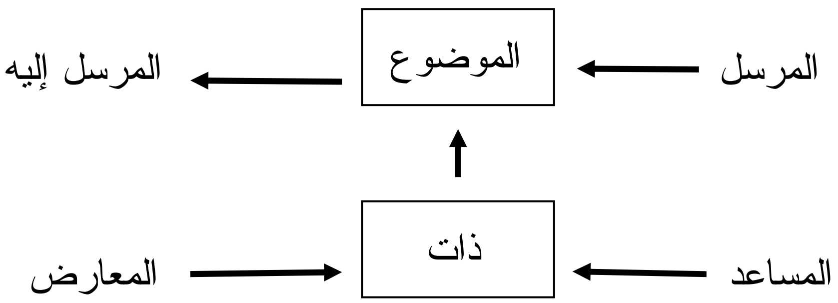
4- المرجع نفسه. ص: ص ن .

وتلك الصلة تمر عبر علاقة الذات بالموضوع والراوي هو الذي يجعل للذات رغبة ما، والمروي له هو من يدرك أن ذات الإنجاز قد حققت غايتها، ويمكن إجمال تلك العلاقة في الشكل التالي:

مرسل ← ذات ← موضوع ← مرسل إليه.

أي أن المرسل "يقوم بإلقاء موضوع للتداول، وتقوم الذات بتبني هذا الموضوع والاقتناع به لتبدأ رحلة البحث، أي مسار الإقناع إلى القبول (التأويل) إلى الفعل"[1] ومنه إلى المرسل إليه، وعن هذه العلاقة والتي قبلها تنتج علاقة الصراع.

ثالثا: علاقة الصراع Relation de lute : وهذه العلاقة تظهر من خلال حصول علاقتي الوصل و التواصل وتحققها أو منع حصولها، و ينتج عن ذالك الصراع الذي يساعد على قيامه عاملان، أحدهما مساعد Adjoint والآخر معارض Opposant؛ الأول"يعمل على مساعدة الذات لإنجاز برنامجها السردي"[2]، والثاني يقوم بمحاولة منع الذات من الاتصال بالموضوع، ويعمل على تعطيل فعل الإنجاز،وقد لخص "غريماس" ذلك في الخطاطة التالية"[3]:



ويبرز هذا المخطط طبيعة العلاقات القائمة بين العوامل: من جهة،بين المرسل الذي يوجه الذات نحو موضوع برغبة معينة والمرسل إليه، ومن جهة أخرى يظهر الطابع الصراعي بين الذات في بحثها عن موضوع قيمة، وسعيها لتحقيق الفعل وما يصادفها من معوقات مادية أو معنوية تشكل أدوات منع من قبل المعارض، وتدخل

1- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية. ص:51.

2- A.J. Greimas et J. Courtes: Sémiotique Dictionnaire raisonne de la théorie du langage, P:10.

3- Algirdas Julien Greimas: sémantique structurale, P:180.

وإذا كان السرد نقلا لفعل واقعي أو خيالي أو أسطوري فإنه " لا يتم التفكير في الفعل السيميائي للعالم الطبيعي، بل في الفعل اللساني أي الفعل المحول إلى بلاغ"[1]، وهنا يتم التركيز على الفعل كعملية ثنائية باعتباره فعلا يتطلب فاعلا بشريا أو ما ينوب عنه للقيام بالفعل، وباعتباره ملفوظا فهو موضوع أو شيء يتطلب مرسلا ومرسلا إليه.

وبتركيز "غريماس" على الفعل المحول إلى ملفوظ أي إلى فعل لساني يكون قد اقتفى "نهج "لويس يلمسليف"* Louis Hjelmeslev و"دو سوسير" ونظر إلى اللغة والكلام بطريقة خاصة، وشق لنفسه طريقا خاصا جدا"[2]؛ حيث انطلق في نظريته لبلوغ البنية الخصوصية للكلام Langage من خلال نظام خاص "فهو يطرح قضية المقدمات Les prolégomènes وكيفية العمل السيميائي الموجودة بين جهتي الفعل في كيفية دلالة العلامة؛ بين الدال والمدلول من منظور "دو سوسير"، وبين التعبير والمحتوى أو المعنى من منظور يلمسليف"[3]؛ الذي يركز على وجوب التفريق بين ما هو كلام وما هو غير كلام Non langage؛ هذا الأخير الذي يكون خاليا من التعبير كأضواء إشارة المرور، التي تعد غير كلام فهي لا تملك محتوى ولا تعبر عن شيء في حين أن الكلام أثر لغوي ناتج عن المكون أو الشكل وبالتالي يكون ذلك فعل استدعاء للمعنى .

واستنادا إلى ما سبق يطرح "غريماس" في أعماله قضية إنتاج المعنى، ويركز على الدلالة لا في جانبها المعجمي الذي يهتم بالتصنيف ودراسة المفردة، بل على "الدلالية التي تعد الصلة بين التعبير والمضمون، بين الاستعمال والدلالة، بين الوحدات المركبة أو الأولية المشكلة للغة والوحدات المركبة للمضمون، ومن هنا تماثل الدلالية

1- ألجيرداس جوليان غريماس: في المعنى. ص:23.

*- لويس يلمسليف Louis Hjelmeslev : باحث لساني دنماركي الأصل عاش بين 1899-1965 م.

2- Anne Hanault: Histoire de la sémiotique, p: 97.

3- المرجع نفسه. ص:59 .

فالنظرية السيميائية عند "غريماس" لا تعتمد على الرمز اللغوي، إنما تقوم على البنية باعتبارها حيزا واسعا، ومجال علاقات منه تنبثق الدلالة وفيه "تنظيم البنى السيميائية ــ ومن بينها البنى السردية ــ التي تتمتع بوضع مستقل، ويشكل مكانا تنتظم فيه التحليلات الإضافية للمضمون، ونوعا من القواعد العامة والأساسية، في الوقت نفسه"[2].

وهو بذلك يحاول أن يرصد مستوى مسار المعاني من جهة أخرى، وبناء نماذج شكلية تجسد تلك المعاني، ووضع قوانين تنظم مضامينها من جهة أخرى، وتتحكم في إنتاج الخطاب والقواعد المتحكمة فيها ومن بينها القواعد السردية.

وتتجسد تلك القوانين من خلال النموذج التصنيفي الذي هو عبارة عن " بنية مؤلف من أربعة أطراف معرفة من خلال علاقاتها مع بعضها البعض ومن خلال شبكة علاقات محددة قابلة للوصف باعتبارها ترابطا بين قطرين"[3].

فمن خلال استخدام "غريماس" للفظ قطر حدد العلاقات بين الأطراف، وبالتالي العلاقة بين كل طرفين وتكون العلاقة بينهما علاقة تناقض. ولذلك يعتبره النواة الأولى للمورفولوجيا الأساسية بسبب ثبات العلاقات الموجودة بين أطرافه المكونة له، فالتناقض بين الأطراف في المستوى التصنيفي يستعمل لغرض بيان العلاقات بين الأقطار الثنائية من حيث كونه علاقة جامعة بين أطراف، وهو عملية وسيرورة؛ فهو من الناحية العملية يتمثل في نفي أحد طرفي القطر وتأكيد طرفه النقيض في الوقت نفسه، ومن ناحية السيرورة يؤدي ذلك إلى تغيير المضامين من خلال نفي القائم منها

1- جان كلود كوكي: السيميائية مدرسة باريس. ص:43.

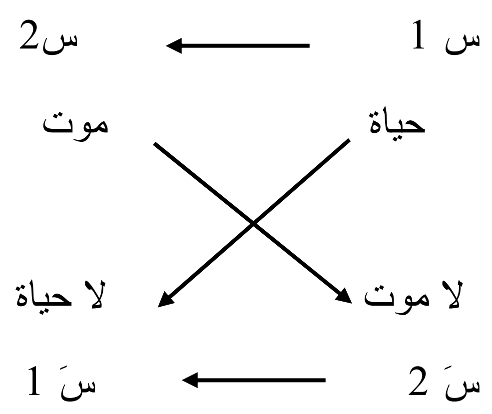
2- ألجيرداس جوليان غريماس: في المعنى. ص ص: 13- 14.

3- المرجع نفسه. ص: 18.

وإظهار مضامين مؤكدة محلها"[1]

إن مبدأ التناقضات والتعارضات بين الوحدات الكبرى هــو المكــون الأساســي لوحدات البنية، وأن هنالك تعارضات ثنائية أخرى بين الوحدات الجزئية التي قد تدخل في تشكيل الوحدات الكبرى، ومن هنا توصل إلى وضع ما سماه بالمربع السيميائي. Le Carre Sémiotique

يعد المربع السيميائي "بمثابة مخطط تصوري للتمفصل المنطقي لنوع دلالي ما، مبينا للبنية الأولية كما هي معطاة كعلاقة بين موضوعين على الأقل لا تقوم إلا علـــى ملاحظة التعارض الذي يربط بين الخصائص الاستبدالية للكلام، "[2] ضمن عالم خطابي معين ذلك النوع الدلالي الذي هو بمثابة قلب الدلالة وهو المستوى الأكثــر عمقــا،" إن البنية المقترحة لذلك هي: وجود موضوعين: س 1، س 2 واللذان يكونان نوعا دلاليــا معطى مثل: حياة / موت، فهما في علاقة تعارض وبأكثر دقة في علاقة تضاد الواحدة مع الأخرى عن طريق النفي، ويمكن أن نلاحظ نوعا من التــضاد بــين سَ1 و سَ2 ومن خلال تقابلها على المربع السيميائي فإنهما مرشحان لإنتــاج ثنائيــات ضــدية"[3]، ويمكن تجسيد ذلك بواسطة الترسيمة التالية:



فالموضوع بالنسبة "لغريماس" ينبغي أن يوجد أولا، ليتم نفيه أو إثباته بعد ذلــك، وهنا يؤكد على عملية النفي التي تقود إلى صياغة النوع الأول من المقابلة الثنائية؛

1- ألجيرداس جوليان غريماس: في المعنى. ص:19.

2- A.J. Greimas et J. Courtes: Sémiotique Dictionnaire raisonne de la théorie du langage. pp:29,30.

3- Joseph Courtés; sémiotique du discours , Hachette, France ,1991. p: 152.

ويعني بها عملية التناقض؛ فحياة لا حياة، وكذا بالنسبة لموت لا موت، فليس بالإمكان طرح الوحدة المعنوية س1 دون تصور في آن واحد لنقيضها سَ1، ثم بعد ذلك يتم توحيد العناصر الجزئية، أو المعانم سَ1 مع س2، وبالتالي تتناوب عمليتا النفي والإثبات؛ فيتم بلوغ الضد س2 من خلال التنقل عبر النقيض سَ1، وبلوغ الضد س1 عبر النقيض سَ2، ويخلق ذلك علاقات اقتضائية؛ لا موت حياة وكذا بالنسبة لا حياة موت، بين سَ2 وس1، وسَ1 وس2، ويكن تمثيل ذلك على النحو التالي:

س 1 ⟵ سَ1 ⟵ س2 .

أو العكس: س 2 ⟵ سَ2 ⟵ س1 .

في حين يظل المحوران الدلاليان س 1 و س2 في علاقة تضاد، وعليه نصت المدرسة الفرنسية أن المربع السيميائي هو "تمثيل لإنتاج وإدراك الدلالة إذا اعتبرنا البنية كنموذج تكويني فإنها تسخر كقاعدة للمسار التوليدي الشامل"[1].

ويمكن توضيح ذلك وكيفية عملية الاستبدال؛ كالربط بين كلمتين معروفتين جميل/ وقبيح وبوضعهما على المربع السيميائي؛ يمثل الخط العلوي في المربع مبدأ التعارض بينهما، والخط السفلي العلاقة الثانية التي تتبني على نفيهما، وهما احتمالان منطقيان، ليس قبيحا وليس جميلا، وهذه الاحتمالات الموجودة ليست فقط مجرد أضداد أو تعارضات ثنائية؛ ذلك أن الشيء الذي لا يكون جميلا ليس بالضرورة يكون قبيحا، والعكس فإن الشيء الذي لا يكون قبيحا ليس بالضرورة يكون جميلا، وعندما تنزل الدلالات ضمن هذا المجال التصوري؛ فإنها تكتسب الكثير من المعاني من خلال هذا الفعل.

كما أن المربع السيميائي حسب بعض الدارسين" ليس فقط لبيان العلاقات بين الضدية ولكن أيضا بيان العمليات والمراحل التي تنظمها وتحكمها (Gèrent)"[2].

والملاحظ على عمل "غريماس" أنه يركز على إنتاج المعني من مجموعة

1- جان كلود كوكي: السيميائية، مدرسة باريس. ص: 104.

2- Anne Hanault: Histoire de la sémiotique , P: 114.

الأحداث المترابطة معتمدا في ذلك على الدراسات التي شاعت في عصره، فهو يرى "أن الذهن البشري ينطلق من عناصر بسيطة لكي يصل إلى خلق موضوعات ثقافية"[1] وهو إذ يفعل ذلك يسعى في كل مرة إلى تجاوز وتفسير ما يعترضه، والانتقال من حال إلى أخرى محددا كيانه ووجوده إزاء ما يحيط به.

ولا يتسنى للإنسان ذلك إلا من خلال البنيات العميقة التي تجتمع فيها عناصر الكون والمجتمع والمكان والزمان، ولكل مجتمع طريقة خاصة في تنظيم مضامينه، وبطرق مختلفة تكشف عن بنيات هذا المجتمع، وتكون العلاقة بين هذه العناصر علاقة سببية، وكذلك عبر البنيات السطحية وهي تلك العلاقات النحوية التي تعيد بناء المضامين وتجعلها قابلة للإدراك، وبالتالي يتاح من خلالها "تنظيم المضامين القابلة للظهور في أشكال خطابية"[2]، فالأولى هي نشاط لغوي يقوم بنقل وتمثيل نشاط غير لغوي؛ أي نشاط لساني يمثل نشاطا إنسانيا، والثانية عملية تحيين ما تم تثبيته عبر" الممارسة المتكررة لنفس السلوك في أشكال خطابية خاصة، وهذا يعني منح هذه الأشكال بعدا زمنيا يضع ما يبدو ثابتا داخل سيرورة زمنية جديدة"[3]

ومن خلال وضع "غريماس" للمربع السيميائي، يكون قد حاول إيجاد نموذج يتم بواسطته التمييز بين تصورات المجتمعات للأشياء، ويسمح بالتمييز بين المميزات الثقافية للشعوب، بين ما هو مثلا حلال عند شعوب، وما هو حرام عند أخرى. أو حضارة الخمر في فرنسا، وحضارة ينابيع الماء في تركيا، والاختلافات النصية التي يتمظهر من خلالها كل ذلك؛ وهذا يعني إعادة تأويل البنية الدلالية المنطقية إلى مجموعة من التصورات من خلال إعادة تحيين المشخص المحسوس إلى مجرد ذهني وثقافي وإيديولوجي .

ومن هنا أضحت السيمياء عند "غريماس" علما يدرس البنية النصية في مستوييها السطحي والعميق اعتمادا على مبدإ يرى أن الدلالة تتنوع وتتوزع على شكل

1- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية. ص:29.

2- ألجيرداس جوليان غريماس: في المعنى . ص: 43.

3- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية. ص:29.

غير أن هذا الجهد لم يسلم هو الآخر من بعض الملاحظات كتلك المتعلقة بالمربع السيميائي الذي يرى البعض أنه "لم يأخذ بعين الاعتبار الكيفية التي ترد بها المجالات الدلالية داخل السياق ولا أيضا الكيفية الخاصة بكل خطاب في طريقة تنظيم مختلف مجالاته"[1]، ولكن من خلال ما سبق فإنه يمكن أن يستثنى منها الخطاب السردي.

وينبه بعض الدارسين إلى وجوب عدم المبالغة في تطبيق المربع السيميائي، ويجب أن تقتصر وظيفته فقط على بيان التناقضات الموجودة بين الأشياء في النص، والمتعلقة بالزمان كالأمس واليوم مثلا، أو المكان بين الأرض والسماء، والشخصيات بين المستبد والمحرر، ويرون أن "غريماس" لم يحدد كيفية تكون هذه العلاقات، وأنه قام بتحديد المبدإ لا الكيفية.

غير أنه بداية من "غريماس" أخذت السيميائية على عاتقها دراسة العلامات كدلالات في الخطاب وليس كنظرية للعلامات."وأصبحت السيميائية؛ سيميائية خطاب ترتكز على الحدث التلفظي، والعمليات التلفظية، وليس فقط على تقديم الشخصيات المتلفظة (ساردون وملاحظون وغيرهم) في النص"[2]

ويعتبر كثير من الدارسين أن السيميائيات تطورت في أوربا في سنوات الخمسينيات من القرن الماضي انطلاقا من اللسانيات على يد كل من "غريماس" و"بارت" لتنطلق مع هؤلاء الدراسات السيميائية التي تهتم بدراسة العلامات الخاصة بالخطابات سواء كانت نصوصا أو صورا ورسوما أو مزيجا بين هذا وذاك، أو ثقافات.

1- Jacques Fontanille: Sémiotique et littérature, Presses universitaire de France, 1999.p: 3.

2- المرجع نفسه. ص: 2.

سيمياء الدلالة

إذا كان التواصل اللغوي، هو أرقى أنواع التواصل عند الإنسان، فذلك يعني أنه لا يقتصر في تواصله على ذلك فقط، بل يتواصل بوسائل أخرى طبيعية وثقافية؛ ولكن المعاني التي تستند إلى هذه الوسائل والأشياء الدالة التي ترتبط بها؛ ليس بالإمكان تفسيرها ولا التعبير عنها بمعزل عن اللغة، فعبر هذه الأخيرة يمكن العبور إلى كل شيء، كما يمكن تحديد الأشياء ووصفها وبيان دلالتها ورمزيتها.

والتوجه الذي سنه " رولان بارت"* Roland Barthes في مؤلفاته يرمي إلى دراسة السيميائية اللسانية وغير اللسانية، وهو في ذلك يتجاوز السيميائية النسقية والبنيوية، ويناقض ما جاء عند "دو سوسير" من أن اللسانيات جزء من علم السيمياء الذي هو جزء من علم النفس الاجتماعي، ليرى بارت عكس ذلك، وكان لكتاباته الأثر الكبير في تحديد توجهاته، وخاصة كتابه علم الأدلة أو عناصر السيميولوجيا الذي "كان بمثابة القنبلة، ويعتبر في الوقت الراهن إنجيل المنهجية السيميولوجية"[1]، ومن خلال المفاهيم التي قدمها فيه حاول أن يؤسس لنموذج يدرس الدلالة في مختلف صورها على اعتبار أن السيمياء هو العلم الذي يدرس سائر أنظمة العلامات.

فقد أخذ المقولة العامة المتعلقة بثنائية اللغة والكلام، وثنائية الدال والمدلول عن "دو سوسير "، وأخذ عن "يلمسليف" التعيين والتعبير، والتضمين أو المحتوى؛ فلكل تعبير لغوي محتوى أو مضمون، وذلك ما يميز العلامات اللغوية عن باقي العلامات الأخرى التي لا تعبير فيها، ولا تحتوي على مضمون، وهذا يقابله عند "بارت"، دال التعيين الذي يقوم في المرحلة الأولى بتعيين مدلول فيتشكل عنهما دال التضمين؛ والذي يتضمن بدوره مدلول التضمين، ويلخص ذلك في سنن للتعيين وأخرى للتضمين.

واستنادا إلى ذلك فإن القصة تتكون من سنن للتعيين أو الأسنة التي هي عبارة عن أصوات الحكي التي يتم جمعها لتعيين النص؛ وتتكون من الإرساليات اللسانية، كما

---

*- رولان بارت Roland Barthes : كاتب،وصحفي،واحد من أعلام النقد في فرنسا والعالم،عمل في مركز البحث العلمي الفرنسي،1915-1980 م.

1- محمد نظيف: ما هي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، ط1، 1994. ص:44.

تتكون أيضا من المكتوب سلفا، أما الحكي فهو النسيج النصي؛ الذي يشكل بواسطة الحبكة واتصال الوحدات اللسانية، وهي وحدات يتم من خلالها التعيين والتحديد[1]، وعن مستوى المضمون ينبثق دال التضمين من خلال علاقة ما هو مكتوب في علاقته بما هو ثقافي، وما هو واقعي أو خيالي.

ومن ثمة يصبح الأدب حسب "بارت" قدرة "سيميولوجية تتمثل في لعبته بالدلائل بدلا من أن يقوضها، وأن يقذف بها في آلة لغوية ليس بالإمكان التحكم فيها، ومجمل القول قدرته على أن يقيم في اللغة المستمدة ذاتها تعددا حقيقيا لأسماء الأشياء"[2]، إن اللغة استعباد لأنه ليس بالإمكان التكلم إلا من خلالها و بإرادتها، ثم بعد ذلك يتم التمرد عليها حسب تصوره فتطبع بصيغة التعدد.

ومن هنا قام "بارت" بتحديد علم السيمياء بأنه علم الدلائل مستمدا مفاهيمه الإجرائية من اللسانيات التي حسب رأيه قد تولدت عنها دراسات ومقالات وكتابات وقراءات كثيرة مما عرضها للتقويض والتفكيك لحد كبير؛ ولذلك يجب التوجه إلى دراسة اللغة وفق تصور جديد عن اللغة باعتبارها سلطة تتجسد من خلال خطاب، وأن الخطاب سلطة أخرى تجسدها اللغة، وبالتالي يشكلان شيئا لا يمكن فصلهما عن بعضهما فالواحد منهما يحيل على الآخر ويوجد به.

وبدت دراسته للخطاب غير متصلة بما قدمه "دو سوسير" حين فرق بينه وبين اللسان، "فالخطاب بالنسبة "لبارت" بينه وبين اللسان مد وجزر. حينئذ لا يبدو التمييز بين اللسان والخطاب إلا عملية انتقالية وشيئا ينبغي التنكر له. مضى زمن وأنا أصم ولا أسمع إلا صوتا واحدا، وهو صوت الخطاب واللسان وقد امتزجا، آنئذ بدت لي اللسانيات تنشغل بوهم شاسع وتنصب على موضوع كانت تجعل منه تعسفا، موضوعا طاهرا نقيا ماسحة في الخطاب ما يعلق بها من شوائب"[3]، وبناء على ذلك "تكون السيميولوجيا هي ذلك العمل الذي يصفي اللسان، وينقي الخطاب مما يعلق به؛ أي من

1- ينظر، محمد نظيف: ما هي السيميولوجيا. ص:44.

2- رولان بارط: درس السيميولوجيا. ص:20.

3- المرجع نفسه. ص:21.

وقد لاحظ "بارت" أن علم الأدلة قد تعددت نظرياته، وتداخل مع أنساق معرفية أخرى، مما أدى إلى وجوب تحديده، وبيان مجال صلاحيته واستعماله بعد أن تشعبت موضوعاته، وتنوعت مجالاته، وتباينت أنساقه، وتكاثرت على نحو تعدد الباحثين في هذا المجال، ولذلك "يسعى البحث السيميولوجي إلى إعادة تشكيل صورة اشتغال الانظمة الدلالية غير اللغوية كتلك المتعلقة بالموضة والطعام والأثاث والمعمار"[2].

وتعد جهود "بارت" في هذا الشأن رائدة من خلال مؤلفاته "إمبراطورية العلامات"، أو "أنظمة الموضة"، و"مبادئ في علم الأدلة"؛ هذا الأخير الذي ساهم في تطور الدلائلية اللغوية بجعلها جزءا من اللسانيات، كما تم تحديد فروعها، وكيفية الاستفادة من عناصرها، "فالعلامة اللسانية بدالها ومدلولها هي ما يشكل النسق الدال، في هذه التمظهرات (أو الأساطير)؛ لأن كلا منها قابل لأن يترجم إلى النسق اللساني"[3]، وهذا يؤكد اعتقاد "بارت" بأفضلية النسق اللساني على بقية الأنساق السيميائية الأخرى؛ لأن اللسان هو الذي بإمكانه وصف تلك الأنساق، أو كل ما من شأنه أن يكون علامة.

وفي هذا الشأن سوف يتم التركيز على سيمياء الدلالة اللغوية أكثر من غيرها من الدلائليات الأخرى على اعتبار أن هذه الدراسة تنصب على مكون لغوي تجتمع فيه المؤشرات والرموز، وتتعدد فيه الأشياء وأسماؤها، وتقبع فيه الدلائل اللغوية وما يتصل بها من تصورات ومضامين ثقافية، وهي المكونات الأساسية لقصة الطفل؛ والتي هي أيضا مجال لمؤشرات ولدلائل أخرى؛ كأزياء الشخصيات، وأحوالها النفسية، ونمط حياتها وتوجهاتها، وأماكن وجودها وحلها وترحالها وأفعالها، وستتكفل السيميائية من

1- رولان بارط: درس السيميولوجيا. ص ص:21، 22.

2- جان كلود كوكي: السيميائية، مدرسة باريس. ص: 175.

3- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب، مطبعة أنفو برينت، فاس، المغرب، ط1، 2005. ص: 67.

وتعتمد نظرية "بارت" الدلائلية -كما وضّح ذلك في كتابه مبادئ في علم الأدلة- على النظريات السابقة مستندا في تصوراته على المفاهيم الإجرائية التي جاءت بها اللسانيات، كثنائية اللغة والكلام، ثنائية الدال والمدلول، ثنائية التركيب والاستبدال، وثنائية التعيين والمحتوى، ومن خلال مناقشة "بارت" لثنائية اللسان والكلام وبيان النطاقات التصورية لها، من هنا تشكل لديه منظوره لعلم الأدلة؛ والذي يركز فيه على المحاور التالية:

المحور الأول:**اللغة والكلام.**

يرى "بارت" أن النسق اللساني القائم على هذه الثنائية من منظور "دو سوسير" لا يستجيب ومتطلبات أنساق أخرى من الدلائل غير اللسانية كالأزياء والأطعمة والموضة وغيرها، والتي يمكن الاعتماد عليها في تفسير هذا النسق.

كما يرى أن "يلمسليف" يتصور تلك الثنائية بطريقة أكثر تجريدا؛ فاللسان بالنسبة إليه لسان محض؛ وهو اللسان كمعطى تجريدي صوري"[1]، والمعيار: وهو اللسان كشكل مادي يتم تطبيقه في مجتمع من المجتمعات دون تفاصيل الاستعمال، أما الاستعمال: فيدخل في هذا المجال العادات الاجتماعية الخاصة بالاستعمال"[2].

ومن خلال تعرض "بارت" للنظريات المتعلقة بذلك عند كل من "دو سوسير" و"يلمسليف"، يقدم مفهومه لثنائية اللسان والكلام، فاللسان حسب رأيه "هو اللغة بلا كلام، وهو مؤسسة مجتمعية من القيم في الوقت ذاته"[3]، وهذا لا يعني اللغة قبل الاستعمال لأن نظرية التواضع أصلها الكلام، وهو بذلك يخلو من الفاعلية والنوايا؛ وعليه يصبح اللسان إرثا وعقدا جماعيا ليس بإمكان أي أحد أن يتدخل فيه، أو أن يغير

1- ينظر، أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005. ص: 52 .

2- ينظر، رولان بارت : مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993. ص:38.

3- المرجع نفسه. ص:34.

وإذا كان اللسان مؤسسة مجتمعية، فإن الكلام مؤسسة فردية خاصة " فـالكلام هو فعل فردي للاختيار والتحقيق، وهو مكون أولا، من التركيبات التي تستطيع الذات المتكلمة بفضلها استعمال شفرة اللسان قصد التعبير عن فكرها الخـاص، ثـم مـن الإواليات النفسية الفيزيائية التي تمكنه من تجسيد التركيبات"[1]، فبتنوع الكـلام يتنـوع التركيب، ولا تتكرر الدلالة، وهذا ما يجعله تأليفا ذاتيا بتوقيع فردي فيما هو جمـاعي، وعن هذا ينتج نوعان من الفعل في اللغة، فردي جماعي، وفردي ذاتي إبداعي، ولكـن بالرجوع دوما إلى المؤسسة والنظام العام الذي هو اللسان.

وهكذا تكون العلاقة جدلية بين الكلام واللسان؛ فليس بإمكان الفرد أن يتكلم خارج اللسان ولا خارج المجتمع أو الجمهور، ولا يمكن للسان أن يتجسد إلا من خلال وقائع الكلام التي تسبق وقائع اللسان، وهي السبب في تطويره " ففصل اللسان عن الكلام هو إقرار لسيرورة المعنى"[2]، ويصبح الكلام بمثابة تنويع للأدلة المتواترة الموجودة ضمن اللسان في حدّ ذاته.

ويحاول "بارت" أن يفرق بين لعبة الكلام واللسان من خلال دلائلية اللـسان اللباسي، ودلائلية اللسان الطعامي، وهذا الأخير يجسد بصورة أوضـح ذلـك الفـرق، "فاللسان الطعامي يتكون انطلاقا من استعمال جماعي واسع، ومن كلام فـرد محـض فقط"[3]، فداخل اللسان الطعامي؛ أنواع المأكولات وأصنافها، والأشياء التي تؤكل والتي لا تؤكل، والمحرم منها والمحلل، والتي تحدد أيضا وفق المجتمع والرقعة الجغرافيـة،

1- رولان بارت : مبادئ في علم الأدلة. ص:35.

2- ينظر، المرجع نفسه. ص:36.

3- المرجع نفسه. ص:37.

إن زوج اللسان/ الكلام عند "بارت" يرتبط " بعنصر دال قبليا سواء كان مادة أو ماهية، والذي سيكون المرتكز الضروري للدلالة ليست التنورة في عبارة من نوع "تنورة طويلة أو قصيرة"؛ سوى دعامة للمتنوع طويل قصير؛ الذي ينتمي بأكمله إلى اللسان اللباسي، وهذا التمييز تجهله اللغة؛ لأن الصوت يعتبر دالا بشكل مباشر، ولا يمكن تجزئته إلى عنصر جامد وآخر دلالي، وهكذا سيؤدي الأمر إلى الاعتراف بثلاثة أصعدة (وليس اثنين فقط) في الأنظمة الدلائلية "[1]، وتحتاج تلك الأنظمة السيميائية غير اللسانية، الطعام واللباس؛ إلى مادة وليس إلى كلام لأنها تقوم على مادة يتم الانتفاع بها وليس لها أصل دال على عكس اللغة البشرية .

المحور الثاني:**الدال والمدلول:**

يكوّن الدال والمدلول في منظور "دو سوسير" الدليل، ويرى "بارت"، أن هذا تصور يجانبه الصواب "إلا أن الدليل مصطلح غامض جدا بسبب تواجده في معاجم مختلفة (من اللاهوت إلى الطب)، ثم يسبب تاريخه الفني (من الإنجيل حتى السبرنطيقا)، لذلك يجب أن نتحدث قليلا...عن المجال المفهومي الذي يحتل فيه مكانة هي فضلا عن ذلك، وكما سنرى غير قارة"[2].

وحسب "بارت" فإن الدليل عند الباحثين تقابله مصطلحات عديدة قد تقترب من بعضها، وقد تبتعد فتكون تارة مترادفة وأخرى متناقضة، فقد أطلقوا عليه إشارة، قرينة، أيقونا، ورمزا، وكناية تصويرية، وهذه المصطلحات تشير " جميعا إلى علاقة بين طرفين ولكن هذه السمة لا يمكن أن تميز أيّا من المصطلحات عن باقي السلسلة، وبالتالي يجب أن نعمد إلى سمات أخرى حتى يمكن العثور على تنويع أو فرق في

1- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة. ص:59 .

2- المرجع نفسه. ص:61.

المعنى".[1]

إن السمات التي حددها "بارت" هي التي يمكن أن تحـــدد الفـــرق بـــين تلـــك المصطلحات، وتوجد الحدود بينها وتقوم تلك السمات على مقتـــضيات العلاقـــة بـــين الطرفين المحددين للدليل، وتتمثل في: استلزام التماثل النفسي بين الطرفين من عدمـــه، أم وجود تشابه بين الطرفين أو لا، أم أن يكون الرابط بين إشارة استجابة مباشر أولا، أم التطابق التام بين طرفين من عدمه، أم طغيان أحدهما على الآخر، أم علاقة لـــزوم بين الطرفين بوجود الأول يستتبع وجود الثاني أولا.[2]

فإذا كان هذا نحو الدليل عند "بارت" فـــإن لـــسانيات "دو سوســـير" تلغـــي تلـــك المصطلحات القريبة منه، فقد ألغى الرمز لخروجه عن قاعدة التطابق، وأبقـــى علـــى الدليل؛ والذي يحدده بأنه " وحدة بين الدال والمدلول كما يتوحد وجه الورقة بقفاهـــا أو حد صورة سمعية و مفهوم"[3]، وهذا التصور للمدلول حسب "إيكو" حرره "يلمسليف" من الطبيعة المادية التي كانت قائمة عند "دو سوسير" وأتباعه برسم شجرة مقابـــل مـــدلول شجرة، وإنما ينبغي التوجه عند سماع عبارة ما إلى تحديد فضاء مضموني منظم فـــي صورة جملة من التوجيهات السياقية لقبول سلسلة من التوقعات"[4] عن هذا الدليل الـــذي سيمتلك في كل مرة قيمة دلالية مختلفة.

يخلص "بارت" إلى أن الدال والمدلول يشكلان الدليل " ويشكل صـــعيد الـــدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات المحتوى"[5]، ليصبح الأمر متعلقا بشكل وماهية في علم الأدلة؛ وذلك حين ينظر إلى القضية من حيث ما يلي :" عندما نكـــون بـــصدد نظام صارت مدلولاته ماهيات في ماهيات أخرى غير ماهية النظـــام الخـــاص بهـــذه المدلولات (تلك هي حالة تفعيلة الأزياء المكتوبة كما رأينا آنفا)، أو عندما نكون بصدد نظام من الأشياء يحتوي على ماهية غير دالة بشكل مباشر ووظيفي؛ بل تكـــون فـــي

1- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة. ص:62.

2- ينظر المرجع نفسه. ص ن.

3- ينظر المرجع نفسه. ص:65.

4- ينظر أبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة. ص:88.

5- رولان بارت مبادئ في علم الأدلة. ص:67.

وتصبح الحالة اللسانية عند "بارت" ذات أصل نفعي، ووظيفي يسميها وظائف العلامات fonction signes وتشبع الوظيفة بالمعنى يصبح أدلنة "Sémantisation"[2]، وهذه السميأة يكون موضوعها المفضل حسب "بارت" "النصوص التي ينتجها الخيال:إنها الحكايات والصور والتعابير، والبنيات التي تتمتع في ذات الوقت بمظهر الاحتمال وعدم يقين الحقيقة، من الممكن إذن أن أسمي السيميولوجيا مجرى العمليات الذي يمكن عن طريقه الاستمتاع بالدليل كما لو كان لوحة فنية"[3].

ومن هنا يصبح الدليل دليلا فوريا يرجع إلى حالة من التصور المستمر له، وبذلك لا يصير ذا طبيعة جامدة وثابتة، ويزيد من عدم جموده ارتباطه بالموضوعات التي ينتجها الخيال، وتلك هي أحسن أحوال السميأة، وعن ذلك ينتج المدلول الذي ليس بالإمكان تعريفه إلا ضمن سيرورة الدلالة، وضمن ما يتصوره مستعمل الدليل، وعليه يكون المدلول كما جاء عند الرواقيين ليس التمثيل النفسي ولا الشيء الواقعي وإنما ألما يقال؛ فما تمثله النفس لا يعود هو عينه ما يولده الشيء في النفس، وهذا التصور يجد صداه في حد العلامة وسيترجم على مفهوم الدلالات المفتوحة"[4]، ولتتعدد هذه الدلالة عند "بارت" يجب مقاربة الدليل من خلال ما يحيط به، وليس من خلال بنائه وتلك قيمته، وذلك هو مجال وجوده.

وفي المحور الثالث: **التركيب والنظام**

يمثل هذا المحور المستوى التركيبي والمستوى الاستدلالي، إن محور التركيب

1- رولان بارت مبادئ في علم الأدلة. ص:68.

2- ينظر المرجع نفسه. ص: 69.

3- رولان بارط: درس السيميولوجيا، ص:25.

4- ينظر،أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة. ص:29.

يقوم على النسق الخاص بكل نظام كالنسق اللباسي أو الغذائي أو اللساني، فبالنسبة لهذا الأخير تشكل الأدلة اللفظية بتعالق الألفاظ علاقة نامية يوجد كل منهما الآخر فيولده ويتولد منه خالقا بذلك متتالية لفظية تشكل خطابا، والتي تقوم حسب "دو سوسير" على صعيدين:

الأول "صعيد التركيب: وهو تأليف للأدلة يرتكز على امتداد سطري ذو بعد واحد يمثل السلسلة الكلامية، ويمكن تحليله من خلال فعل التقطيع.

والثاني صعيد التجميع من الذاكرة هو التجميع خارج الخطاب أي تجميع الألفاظ واستدعاؤها من الذاكرة، وهنا قد ترتبط وقد تشترك مع بعضها البعض"[1]، وبناء على ذلك هنالك الاختيار على مستوى الكلمة، مثل: سفر، رحلة، ذهاب، خروج، مشتركة من حيث المعنى، واختيار آخر من حيث الصيغة سافر مسافر سفر، ولكن ما يرتبط بالكلمة أو بصيغتها شيء قد يتشابه وقد يختلف؛ كأن تفيد الصيغة التخصيص من العموم، ومن هنا يتم فعل الاختيار لغرض التجميع، ويسمي "بارت" محور التجميع بالنظام، ومحور التركيب بالمركب، ويشكلان معا محوري اللغة، مع وجوب عدم الخلط بين المركب وعلم التراكب؛ مثل علامات التعجب، ومثل آه، والتي يجب أن يستعاض عنها في السياق لأن التعجب تركيب لجواب عن مركب صامت.

ويعتمد التحليل السيميائي أو"الدلائلي في توزيع الوقائع التي جرى جردها حسب كلا المحورين ومن المنطقي الشروع بالتقطيع المركبي لأنه هو الذي يزودنا مبدئيا بالوحدات التي يجب تصنيفها أيضا في الجدول"[2]، ومن هنا يحاول بارت تحديد المقصود بالمركب والنظام.

المركب: هو تآلف متنوع من الأدلة المتواترة وتشكل فيه الأدلة المتمفصلة المثال النموذجي له، وله شكل يتمثل في التركيب مما يجعله متسلسلا متدفقا مثل الكلام، فالتنسيق هو شرط ضروري للمركب الذي يتكون من مجموعة من الأدلة المتباينة في

1-F.de saussure : Cours de Linguistique Générale. PP:197.198.

2- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة. ص:95.

النظام: يعد النظام هو المحور الثاني في اللغة ويعتبره "بارت" عبارة عن سلسلة من التداعي اللفظي بمستوييه صعيد الدوال والمدلولات أو الأصوات والمعاني هذا التداعي يجب تحليله من خلال مبدأي التعارض بين صعيد المحتوى وصعيد الشكل ومبدأ الاختلاف بين الدال والمدلول، والذي يبين الشبيه و ما يختلف عنه، فالراء في الفرنسية في مستوى تنويع نطقها لا أثر له على المعنى، ويظل الدال واحدا والمعنى كذلك، أما في علم الأدلة فإن الأمر مختلف؛ حين تصبح الراء دلالة على انتماء الشخص الناطق بها إلى منطقة محددة من فرنسا، أو أن شخصا غير فرنسي ينطقها ولا يكون لهما مثل هذه الدلالة على الصعيد التقريري .

المحور الرابع: **التقرير والإيحاء:** Dénotation – Connotation

ركزّ "بارت" في هذا المحور على المستوى الذي يتم فيه تقرير الأشياء وتعيينها، والمستوى الذي تصبح فيه تلك الأشياء ذات إيحاء، والطريقة التي بواسطتها يتم "استجلاء الإيحاءات التي تخلقها علامة من العلامات"[3].

فالأول يشمل دالا ومدلولا وعلاقة دلالية لذلك فهو جانب "تعييني Dénotation

1- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة. ص:101.

2- المرجع نفسه. ص:102.

3- محمد التهامي العامري: حقول سيميائية، مطبعة أنفو ــ برانت، فاس، المغرب، د ط، 2007. ص:81.

يؤدي إلى دلالة مباشرة وواحدة"[1]، أما الثاني فيتخذ من الأول كله دالا لمــدلول آخــر، لتتولد عنهما معا دلالة أخرى غير مباشرة أي إيحائية Connotative، "وهــذه المرتبــة تتخذ من العلامة الخاصة بالمعنى المحدد بما تشمل عليه من دال ومدلول دالا لها ثــم تقوم بربطه بمدلول آخر"[2] سواء تعلق الأمر بالأنساق غير اللسانية أو النسق اللــساني الذي يزيده تعميم الدراسة السيميائية على تلك الأنساق توضيحا لمفاهيمه وبيانا لطــرق اشتغاله.

فالدلالة تتطابق في أي نظام سيميائي من خلال العلاقــة (ق) الرابطــة بــين العبارات (ع) والمضمون (ض) أو المحتوى، وبالتالي فالأمر يتعلق بتداخل نظــامين، وتعلق أحدهما بالآخر رغم انفصالهما عن بعضهما البعض، وكيفما تكون " نقطة اندماج النظام الأول في الثاني يؤدي بالتالي إلى مجموعتين متعارضتين فــي الحالــة لأولــى يصبح النظام الأول ع ق ض صعيدا تعبيريا ودالا للنظام الثاني:

2 ع ق ض *

1 ع ق ض

أو بكيفية أخرى (ع ق ض) ق ض، إنها الحالة التي يسميها "يلمسليف" الــدلائل الإيحائية"[3]، ولهذا المدلول الإيحائي صورتان أولهما دوال الإيحاء أو الموحيات التــي تتكون من أدلة هي دوال ومدلولات مجتمعة والتي هي النظام المقــرر، وقــد تتعــدد لغرض المدلول الإيحائي الواحد، وهذا يعني تفاوتا بين وحدات النظام الموحي ووحدات النظام التقريري؛ "الذي يدل على الأشياء ويقوم بتحديدها في مرحلة أولى وبالتالي هــو تسمية لها، ولكنه يتضمن مميزاتها، والخواص التي نعرفها من خلالها انتماء تلك

1 –F.de saussure : Cours de Linguistique Générale.pp:192.193.

2– دانيال تشاندلر:معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات. ص:141.

*– ع عبارة. ق: علاقة. ض: مضمون.

3– رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، ص:135.

الأشياء إلى تلك التسمية"[1].

أما الثانية فمدلولات الإيحاء أو الموحيات التي تتكون من أدلة النظام الأول؛ فالأمر هنا بين لغة واصفة أو اصطناعية، أو لغة إجرائية، وبين دلائلية إيحائية مختلفة عن الأولى؛ فالإيحائية تجاوز للنعوت وخرق لسيطرتها فتكون اللغة بوابة عبور للمتخيل والفكر والثقافة.

ومن هنا توجه "بارت" إلى دراسة سيمياء النص ــ وذلك بداية 1968ــ باعتباره علامة على انعدام سلطة الخطابات التي انتشرت قبل هذه الفترة حول الثقافة والمجتمع والسياسة، والفن والجنس "فالنص يحمل في طياته قوة الانفلات اللانهائي من الكلام الإبداعي"[2]، وهو يمثل ممارسات دالة هي من أكثر الأشكال تعقيدا، "وبالتالي على الدليل أن يكون موضع تفكير، وإعمال نظر كي لا يثق بنفسه أكثر من اللازم"[3]، ومن هنا تتخذ العلامة اللغوية خاصية دلائلية تتمثل في إمكانية التحول على مستوى المدلول لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر تشير إلى مدلول آخر، ولا يكون له ذلك إلا من خلال السياق، وحسب الثقافة التي يوجد فيها، وكلما تغير وجوده السياقي كان لا وجود دلائلي آخر. وهذا يرغم السيمياء على دراسة الاختلافات بين ما كان للدالة وما أصبح لها بعد تحررها داخل الأدب، وتفسيرها عبر الثقافة.

1- ستيفن أولمان: الأسلوبية وعلم الدلالة، تر:محي الدين محسب، دار الهدى للنشر،المنيا، مصر، د ط، 2001. ص:83 .

2- رولان بارط: درس السيميولوجيا . ص: 23.

3- المرجع نفسه . ص ن.

سيمياء الثقافة:

يركز هذا المنحى الخاص بسيمياء الثقافة، والـذي تمثلـه جماعـة "موسـكو تارتور"* على النص باعتباره ظاهرة ثقافية منفتحة على جميع أنساق الدلالة والترميز والتواصل داخل المجتمع، ويدعون إلى وجوب تبنيه والعودة إليه باعتباره شكلا لسانيا منظما، والاهتمام به كونه علامات تتميز بالغنى والتعقيد. وعلى اعتبار الظاهرة الثقافية موضوعا يتضمن أنساقا مختلفة: لغوية ونفسية واجتماعية وفنية ودينية، وكل ما يمكن أن يكون له صلة بالسلوك الإنساني الذي لا يكون إلا داخل تصور ثقافي؛ ومن خلالـه تتحدد دلالته ومقاصده.

ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الأنظمة السيميائية توصف " بأنها أنظمة منمذجة للعالم؛ أي أنها تضع عناصر العالم الخارجي في شكل تصور ذهنـي هـو نـسق أو نموذج. وتتراوح الأنظمة المختلفة للعلامات في قدرتها على خلق نماذج، فهناك أنظمة تصلح أكثر من غيرها لخلق هذه النماذج ....وأن اللغة هـي النظـام الأول بالنـسبة للأنظمة المشتقة منها، ومنها الأساطير والأديان والفنون"[1]، وهذه الأنظمـة متـصلة ببعضها البعض وكل نسق سيميائي منها يتصل بالآخر، ويعتقدون أن هـذه "الأنظمـة تستهلك وتجدد نفسها بالاستمرار"[2].

ويقوم تصورهم للعلامات على أنها لا تكتسب دلالتها إلا مـن خـلال وضـعها ضمن الإطار الثقافي الذي توجد فيه، ولا يتم إنجازها إلا من خلال التفاعل الاجتماعي الذي يقوم بتفعيل ما تم الاصطلاح والاتفاق عليه من الدلالة، وبالتالي يـتم اسـتخدامها وتشفيرها ثقافيا، فعبارة "عش الحياة" حين تستبدل الحياة بكلمة la vie وتـصبح علـى النحو التالي "عيش* La vie "وهذا الاستبدال لا يسمح به اللسان العربي، كما لا يسمح به في أي استعمال عرفي لغوي، ولا دلالة له إلا في الثقافة الجزائرية، وهـذا يبـرز العلاقات بين الثقافات المختلفة، كما يجلو الاختلاف بين الثقافة واللاثقافة، وإمكانية

* – ها كذا تكتب في اللوحات الإشهارية بالجزائر.

1– سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا، ج1.ص:39.

2– محمد السرغيني : محاضرات في السيميولوجيا. ص:65.

تداخلهما إذا وفر النظام السيميائي الثقافي العام النسق والأرضية لذلك.

وبالاعتماد على ذلك يتم التفريق بين ثقافتين: الثقافة في ذاتها: وهي تتعلق بتصورها لذاتها وتفردها عن غيرها الذي تعتبره لا ثقافة، وهو ما يتم تمثله من حامل تلك الثقافة، والثقافة في ظاهرها: وهو ما يتم تحديده ووصفه مما ظهر منها أو تم تمثله.

وينتج عما سبق أن سيمياء الثقافة " تنشأ من النظر إليها على أنها مجموعة أنظمة من العلامات متنوعة ومتعددة، وأيضا متدرجة ومتداخلة، ومن ثمة فلا بد من دراسة هذه الأنظمة من مناح مختلفة منها النفسي والاجتماعي والاقتصادي والسلوكي والإيديولوجي"[1]، وبالتالي فهي لا تعرف حدودا بين عناصرها، ومكوناتها كما أنها قد تقبل غيرها دون وعي منها أو غصبا عليها، وهي بالتالي قد تقبل ما يصبح مقبولا داخل نظامها وترفض ما هو خارج ذلك إلى حين.

ويصبح التصور السيميائي للثقافة أكثر تطورا "مع أمبرتو إيكو الذي يرى أن حقل السيميوطيقا يشمل كل أنظمة الاتصال من الأكثر طبيعية وتلقائية إلى أكثر المجريات الثقافية تعقيدا"[2]، وهي عبارة عن أنساق دالة منها العلامات اللسانية، والعلامات السيميائية غير اللسانية"[3] التي تستعمل فيها الحواس كالعلامات الشمّية واللمسية والذوقية، والعلامات الصوتية بنوعيها:الطبيعية؛ كالأصوات الموجودة في الطبيعة، والتي هي بمثابة علامات دالة كصوت الريح والرعد وخرير الماء، وما هو إنساني مثل البكاء والنحيب والقهقهة وأصوات الجماهير، وما هو حيواني كأصوات المواشي والطيور والأسماك والحشرات.

والثقافية تلك التي تستعمل في التواصل الثقافي المتمثل في الموسيقى بجميع أنواعها، والتواصل الإيمائي، والعلامات الرمزية الخاصة بالعلوم كالفيزياء والرياضيات، وسيمياء التواصل المرئي.

1- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، ج1. ص:40.

2- المرجع نفسه. ص:59.

3- ينظر، محمد نظيف:ماهي السيميولوجيا. ص:20.

وتقـــوم هـــذه الأنـــساق علـــى علاقـــات بـــين العلامـــات والأشـــياء منهـــا الاستدلال Interférence كوجود الدخان علامة على النار، وتقع تحت هذا النظام كـــل العلامات ذات المصدر الطبيعي. أما فيما يتعلق " بالدلائل غير القصدية، فإن الكـــائن ينجز أفعالا يدركها أيا كان باعتبارها وسائل إعلامية كاشـــفة عـــن شـــيء آخـــر"[1]، كالعلامات الإيمائية Kinésique، وكبعض الدلائل التي تقوم علـــى المـــشابهة كآثـــار الأقدام، وصور الأشياء؛ كالصور الفوتوغرافية، وهناك أيضا الدلائل التي تقوم علـــى الترتيب والاستنتاج؛ ويمكن تأويلها باعتبارها أمارات ومؤشرات وهي من هذه الناحية دلائل تعاقدية.

إن السيميائيات "تبحث عن دينامية البناء الدلالي للواقعة مـــن خـــلال إدراجهـــا ضمن ما يسميه "إيكو" الموسوعة " والموسوعة خلاف البنية المعزولة الثابتة، متفتحـــة ومتجددة، ولا يمكن وصفها وصفا كليا، إن الموسوعة بناء ثقافي يـــشتمل علـــى كـــل عناصر المعرفة الخاصة بالإنسان ومحيطه، ولهذا السبب فهـــي فـــي تبنـــين وتجـــدد دائمين"[2]، ويعود هذا المفهوم للخلفية المتعلقة بتصور العلامات عنـــده فهـــي "ليـــست ظواهر طبيعية، فالظواهر الطبيعية في ذاتهـــا لا تقـــول أي شـــيء، إنهـــا لا تحـــدث (الشخص) إلا إذا كانت هناك تقاليد علمته كيف يقرأ هذه الظواهر، إن (الشخص) يعيش إذن وسط عالم من العلامات لا لأنه يعيش وسط الطبيعة، بل لأنه يعيش وسط مجتمع ...وما كان هذا المجتمع أن تقوم له قائمة لو لم يبلـــور ســـننه الخاصـــة فـــي تأويـــل المعطيات الطبيعية التي ستتحول حينها إلى معطيات ثقافية"[3].

وبناء على ذلك تصبح العلامة من الناحية الثقافية ليست عنصرا مـــدمجا داخـــل تعددية إبلاغية فحسب، إنما هي أيضا كيان داخل سيرورة دلالية مبنية علـــى قاعـــدة التسنين الذي " يقوم بالربط بين نسقين مختلفين نسق المدلولات ونـــسق الـــدوال مثـــل أحمر/ وأخضر في نسق القانون المنظم للمرور، يقابل مستوى من المدلولات مـــرور

1- آن إينو، جان كلود كوكي، وآخرون: السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ. ص:47.

2- أمبرتو ايكو: العلامة، تحليل المفهوم و تاريخه. ص: 22.

3- المرجع نفسه. ص:34.

وبناء على ذلك إذا بدا النص كمجموعة متتالية من المدلولات التي هي عبارة عن علامات فإن ذلك يجعله بمثابة علامة متكاملة، أو وحدة دلالية تنتظم داخل ثقافة ما وفق نسقها الخاص، وفي هذه الحالة "لا يتجزأ النص إلى علامات منفصلة بل يتجزأ إلى خواص وملامح متميزة"[3]، وعليها أن تكون ذات محمول شامل، وأن تضمن تشاركها مع نصوص أخرى حاملة للتطلع مسكونة بالمستقبل .

وإذا كان النص هو موضوع السيمياء فهذا لا يعني ما للنص من حمولة تقريرية لغوية على اعتبار أنه رسالة؛ فالتحليل السيميائي" لا يبحث عن الدلالة المرتبطة بالوحدة الكلامية الملفوظة باعتبارها مرجعا لعملية التواصل، وإنما يتناول مجمل الدلالات التي ينطوي عليها البيان التعبيري كإشكالية ترميز ذات إسقاطات مختلفة"[4] بل النص في منظورهم سواء في جزء منه، أو في كله أو في مجموعة من النصوص؛ هو ثقافة من خلال العلاقة الموجودة بينهما بناء على عملية التحويل والتفسير.

ويعتمد هذا الاتجاه على ثنائية المرسل والمرسل إليه في عملية الاتصال الثقافي على اعتبار "أن الثقافة هي وسيلة من وسائل توحيد مظاهر الحياة الاجتماعية وتنظيم لها، وهي ....آلية لتخزين المعلومات وتنسيقها، ويمكن من خلال هذا المنطلق أن ننظر إلى الثقافة على أنها ذاكرة البشرية، وأنها تلعب بالنسبة للجماعة الدور الذي تلعبه الذاكرة الفردية في حياة الإنسان في حفظ المعلومات، وفي الربط بينها وتصنيفها"[5]،

1- أمبرتو ايكو: العلامة، تحليل المفهوم و تاريخه. ص:21.

2- المرجع نفسه. ص:19.

3- عبد الله ابراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996. ص ص:110.109.

4- محمد عزام: النقد ..والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب. ص:68.

5- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، ج1. ص:41 .

ويرتكز مفهوم السيمياء التحليلية "على استقراء علامات الأثر الأدبـــي وربطهـــا بالنظام السياسي والاجتماعي، ومن هنا يكتسب الباحث صفة المبدع الذي يتمتع بمعرفة شاملة تمكنه من النفاذ إلى عمق وجذور الظاهرة اللغوية"[3]، فالتحليل السيميائي يعتبـــر النص نسقا ثقافيا لا لغويا، أي باعتبار اللسان ليس إلا نسقا خاصا ينتج ضمن تـــصور خاص، وداخل ثقافة معينة، وحسب الايدولوجيا الموجودة وهكذا تصبح هذه الأنـــساق تدليلا أي أنساقا تستنتج منها الدلالات، وليست ارتباطات بين دلالـــة مـــدلولات علـــى الأشياء.

واستنادا إلى ذلك فهو رسالة ثقافية باعتباره كلا متكاملا لا رسالة لغوية محددة، فالنص نظام دال يرتبط بوحدة ثقافية داخل ثقافة من الثقافات؛ أين يصبح النص عبارة عن "علامة متكاملة، أو باعتباره متوالية من العلامات، وذلك بحسب ما إذا كان النص مفهوما أوليا لا يتجزأ إلى مجموعة من العلامات، أم كانت العلامة مفهومـــا ثانويـــا لا يتحدد إلا من خلال النص"[4].

ومن هنا يصبح موضوع السيمياء عندها مرتبطا بالتـــدليل مـــن خـــلال الحفـــر العمودي في النص الذي يتم فيه البحث عن نماذج من ذلك التدليل المتعلـــق بالإنـــسان

---

*- جوليا كريستيفا Julia Kristéva : ناقدة بلغارية وباحثة زوجة الكاتب، ف. صولير Philippe Sollers من مواليد 1941م.

1- عبد الله ابراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. ص:111.

2- عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة و سيمياء الأدب. ص:85،عن: Julia Kristéva: Sémiotiké. P.22

3- محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب. ص:68.

4- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة و سيمياء الأدب. ص:72.

أما التدليل عندها فيعني "العمل المتعلق بالتمايز والتنضيد الذي يحدث داخل اللغة" وليس ما تشير إليه أو تحكيه اللغة صراحة على اعتبار أن النص لــيس ســلكا نــاقلا للأخبار أو الدلالة على أشياء معينة بل النص فــي تــصورها يقــع خــارج المنطــق الأرسطي ومقتضيا بناء منطق مغاير بعيد عن المعيارية وموغلا في التجدّد"[2].

وما يجعل النص ينفلت من تقنيات اللسانيات البنائية يكون من خلال علم الدلالة التحليلي Sémanalyse أو السيمياء التحليلية التي مفادها أن " الــنص لــيس إلا نمطا من الأنماط الممكنة لنتاج الدال"، ومن هنا سوف تصبح سيمياء النص هي عملية إعادة بناء النص، وإنتاج النماذج؛ أي تشكيل أنساق شكلية بنيتها مشابهة لبنية نسق آخر من خلال عمليتي ما يعرف عندها بــالنص الظــاهر Phéno-texte والــنص التوليــد Géno-texte داخل ثقافة من الثقافات[3]، كقــصة الطفــل داخــل الثقافــة الجزائريــة وارتباطاتها بالثقافة العربية التي توجد ضمنها، والثقافة العالمية التي قــد تــشكل أحــد الروافد لها.

1- عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة و سيمياء الأدب. ص: 86،عن: Julia Kristeva: Sémiotiké. P.8

2- ينظر، جوليا كريسطيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997. ص:19.

3-Voir, Julia Kristeva:Le Texte Du Roman, Mouton Publishers,the Hague.Paris.New York,1979,P:73.

الفصل الثانـي

النظام التكويني لقصص الأطفال في الجزائر

سيمياء دوائر الفعل

سيمياء النظام السردي

سيمياء الشخصية

سيمياء المكان

سيمياء دوائر الفعل

إن قصص الأطفال خاصة منها القصص ذات المنحى المورفولوجي العجيب والحكايات الشعبية يقوم الكثير منها على تلك الوظائف التي حددها "بروب" من خلال ربطها بدوائر الأفعال التي تقوم بها الشخصيات، وما تلك الدوائر إلا عبارة عن وظائف تسند إلى عامل يقوم بها، وفق تنظيم عاملي يتحكم في حركية الوظائف من خلال دوائر الفعل، وكل دائرة فعل مؤسسة على مجموعة من الوظائف.

وحسب "بروب" فإن "تلك الوظائف ثابتة أيا كانت تلك الشخصيات، وأيا كانت الطريقة التي تؤدي بها تلك الوظائف؛ فالوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للقصة"[1]، ولها ثبات أيضا من حيث الظهور، وهي متفاوتة في ذلك من حيث العدد من قصة إلى أخرى، وهذه النمطية في البناء تكاد تجعل منها قصة واحدة وتستغنى الدرامية بقصص دون أخرى إذ يتم الاكتفاء بنموذج طالما أن دراسة قصة جديدة لا تأتي بوظيفة جديدة"[2].

والمتتبع لقصص الأطفال في الجزائر والتي لها المنحى نفسه فإنه يلاحظ أن هذه القصص كلها تبدأ بعرض حالة ابتدائية؛ وتتمثل في التعريف بالعوامل التي ستسند إليها الأفعال في القصة، أو مكان وجودها، أو أشياء تتعلق بصفاتها وبأفعالها، كالتعريف بالطفلة زينب في قصة "زينب في حديقة القمر"؛ فقد كانت "زينب طفلة صغيرة في الرابعة من عمرها. وحيدة لوالديها بيضاء اللون، عسليّة العينين، شديدة الذكاء... كثيرة الحركة. دخلت زينب قبل عام إلى روضة الأطفال"[3]، إن هذه الوضعية الابتدائية تظهر سن زينب وصفاتها الخلقية وتكوينها النفسي، وهي تحظى برعاية تربوية داخل روضة للأطفال، وفي ذلك إشارة إلى بداية ظهور مثل هذه الدور في الجزائر.

1- فلاديمير بروب:مورفولوجيا القصة. ص:38.

2- ينظر المرجع نفسه. ص:41.

3- خضر بدور: زينب في حديقة القمر، موفم للنشر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 1993. ص:2.

وقريب من ذلك ما يتصل بالبطلين "سامر وطارق"، في قصص "مغامرات سامر وطارق"* أين يتم تحديد سنهما جاء في القصة الأولى "في جزيرة العجائب" أنهما: "صبيان في العاشرة من العمر، يرتبطان بصداقة حميمة منذ عدة سنوات، فهما يقضيان معظم الوقت سوية، كان سامر أكثر شجاعة وحيوية ونشاطا، بينما كان طارق أكثر هدوءا"[1]، فالسن واحدة والرابط بينهما الصداقة، والتكامل بينهما واضح؛ بين الشجاعة والنشاط من جهة وبين الهدوء والرزانة من جهة أخرى.

وفي القصة الثانية في "بلاد الهنود الحمر" أصبحا في سن الثانية عشرة وقبل قيامهما بهذه الرحلة قاما بثلاث رحلات أخرى، وهما على الحال نفسه من الصداقة والوئام، وذلك ما تثبته القصة: "سامر وطارق في الثانية عشرة من عمرهما... فبعد أن قام بمغامرة في أعماق البحر، وبرحلة إلى جزيرة العجائب، وثالثة إلى أدغال إفريقيا وأخرى إلى الفضاء... هاهما يتأهبان اليوم للاكتشاف بلاد الهنود..."[2].

أما في قصة "في الفضاء" فتصور في بدايتها دخولها المدرسي للسنة السابعة، وهذا التصريح فيه إشارة إلى أنهما كانا في سن الثلاثة عشرة، وتصف عالمهما في قاعة الدرس "لقد قام الأستاذ برسم كواكب المجموعة الشمسية على السبورة حسب موقعها من الشمس... أثناء شرح الأستاذ للدرس كان التلميذ سامر مشغولا برسم مركبة فضائية كتلك التي كان يراها في برنامج الأطفال بالتلفزة"[3]، وهذا الوصف ينبني عليه ما سيفعلانه، ورسم هذه المركبة هو صورة أخرى للمركبة التي ستنقلهما إلى الفضاء إنها بداية التفكير في الرحلة، وفي وسيلة غير متوفرة سيتم توفيرها عن طريق الحلم فيما هو آت في القصة.

ويصل سامر وطارق في قصة "في جزيرة الأقزام" بعد مسيرة أيام "إلى الساحل المقابل لجزيرة الأقزام التي تقع في الطرف الجنوبي للكرة الأرضية، وجزيرة الأقزام

*- صدرت هذه السلسلة "مغامرات سامر وطارق" قبل سنة 2000م،عن دار الهدى،عين مليلة،الجزائر، د ت.واعتمدت على طبعة 2009.

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العجائب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009. ص:2.

2- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد الهنود الحمر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،د ط، 2009. ص:15.

3- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في الفضاء، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009. ص:27.

وكل هذه القصص تصف الحالة الابتدائية كما سبقت الإشارة إلى ذلك، والـــذي ينبغي التنبيه إليه أنه لا يجب حصر هذه الأشياء في مجرد عرض لحالة ابتدائية كمـــا كان يفعل "بروب" فلولا التركيز على المركبة والتفكير فيها لما كان الحلم بها، بالإضافة إلى أنه كيفما يكون وصف هذه الحالة الابتدائية تتحدد طرق الاستعداد ونوعية الأفعال، كما أن التعرض لتلك المناطق يتضمن جانبا علميا يهمله "بروب" ويتعلق بتعلم الطفـــل من خلال هذه الحالة الابتدائية مواقع الأمـــاكن وخصائـــصها، ومختلـــف الاتجاهـــات الجغرافية.

أما قصة "سامر وطارق ونجم البحر" فتبرز سفرهما إلى الشاطئ، و قـــدومهما للاصطياف "لم تكن خيمة سامر وطارق ذات اللون البرتقالي تبعد سوى عدة خطـــوات على شاطئ البحر في ذلك الصيف الفائض الذي جعل الناس يهربـــون نحـــو الجبـــال والشواطئ من شدة الحر"[3]، وتعرضهما آخر قصة في هذه السلسلة في أدغال إفريقيـــا وقد زاد حبهما للمغامرة "أصبح السفر والمغامرة هواية ممتعة بالنسبة لهما لـــذا عـــزم الصديقان القيام برحلة إلى غابات إفريقيا التي تكثر بها الوحوش والحيوانات المفترسة كالفيلة والأسود والنمور والفهود والزرافات وحمر الوحش والقردة وغيرها"[4].إن هـــذا التنويع في ذكر الأماكن وتعددها دليل على أن الرحلة ليست نسخة واحـــدة، وبالتـــالي

1– خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة الأقزام، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009. ص:40.

2– خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العمالقة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009. ص:51.

3– خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: سامر وطارق ونجم البحر، دار الهدى،عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009. ص:83.

4– خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في أدغال إفريقيا، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009. ص:89.

وتأتي الحالة البدئية في قصة "المعزة الصينية" بالتساؤل عن هذه العنزة وموطنها وحالتها، يقول الكاتب: "قد تتساءلون -أطفالي الأعزاء- عن السر في تلقيبها هكذا. ألأنها جاءت إلى الجزائر من الصين؟ لا ندري. إن علم ذلك عند الحيوانات التي اتفقت على مناداتها بهذه التسمية، ويقال أيضا، إن المعزة الصينية حين أحست أن مخاضها وشيك... وأقامت بيتا خشبيا متينا، ووضعت للبيت بابا يفتح ويغلق بسهولة"[1]، فهذا العرض يمهد لشيء يتعلق بهذه العنزة، وحالة مخاضها، والبيت الذي بنته، وكل ذلك ستجيب عنه القصة.

وكانت فاتحة قصة "بقرة اليتامى" على النحو التالي: "في قديم الزمان وسالف العصر والأوان، كانت أسرة متكونة من رجل وامرأة وطفلان*، في الكوخ مع بقرتهم يعيشون، وبحليبها ينتفعون، كان الطفلان ظريف ومرجانة يقفان بالقرب منها، وكانت تداعبهما بالأنف واللسان"[2]، وفي هذا بيان لأفراد الأسرة، وتعد البقرة واحدا منها بالتركيز على علاقتها بالطفلين.

وجاء العرض البدئي للقصص "السندباد البري" عن هذه الشخصية ومغامراتها العجيبة، وما يحصل لمستمعيه؛ وذلك حين تذكر قصة "النهاية والبداية" ما يلي: "وتستمر حكاية السندباد بكل مغامراتها وأعاجيبها والحضور في ذهول تام، وعلامات الحيرة والخوف بادية على الجميع؟ إذ كيف يمكن لإنسي (لإنسان) أن يعيش ويقاسي كل هذه المآسي والأهوال"[3].

أما البداية في قصة "سجينة المرآة" فقد كانت عن خصال ملك وأسرته، كما أظهرت ما حدث لزوجته؛ حيث " كان هناك ملك عادل وشهم للغاية... وفي يوم من

1- نور الدين رحمون: المعزة الصينية، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2000. ص:4.

*- ها كذا وردت كتابتها في متن القصة .

2- رابح خدوسي: بقرة اليتامى، دار الحضارة، بئر التوتة، باتنة، الجزائر، د ط، د ت. ص:1.

3- محمد المبارك حجازي: النهاية والبداية، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

والملاحظ على بداية كل هذه القصص أنها تقوم "بعرض الحالة البدئية Situation initiale"[2]؛ من حيث التعريف بالأبطال؛ بذكر أسمائهم ، والصفات المختلفة لهم، وقد يتعدى ذلك إلى تحديد أعمارهم، كما تعرض في الغالب لأماكن تواجدهم، أو تلك التي سيرحلون إليها وخصائصها وسكانها، ويشكل هذا العرض أحد العناصر المورفولوجية الهامة لقصة الطفل؛ ولكنه وإن بدا واحدا في ظاهره وكعنصر أساسي تبنى عليه القصة إلا أنه ليس كذلك في صلته بالشخصية؛ فما يتصل بالطفل وما يقوى عليه الصغير مختلف عنه عند الكبير، وما سيحدث في القصة كما سبق بيان ذلك، وعنه تبدأ الوظائف في الظهور، وأولها ابتعاد أحد أفراد الأسرة عن أهله أو قريته أو وطنه ورحيله عنه، وتظهر هذه الوظيفة في عدة صور منها:

- يحدث أن تخرج الشخصية في رحلة طويلة ؛ كما هو الشأن في رحلات "السندباد البري" "لمحمد المبارك حجازي" أو قصيرة كما هو في "مغامرات سامر وطارق" "لخضر بدور"، و"زينب في حديقة القمر" للكاتب نفسه، وهذه الرحلة قد تخص ملكا أو شخصا مكلفا من طرفه، وتكون لغرض استرجاع شيء ضائع كخروج الملك "أمين" في قصة "سجينة المرآة" "لحمودي جميلة" باحثا عن قاتل زوجته، وناشرا للأمن والعدل؛ وذلك بعد فقدانه لزوجته "نور" التي توفيت مسمومة "وهنا اشتد حزن الملك لدرجة أنه لم يعد يطيق القصر، فقرر أن يذهب في رحلة طويلة كي يحارب في سبيل الحق والحرية"[3].

- وقد تظهر وظيفة الابتعاد من خلال السفر إلى البلدان المعروفة والعجيبة؛ كرحلات سامر وطارق إلى بلاد العجائب وإلى أدغال إفريقيا وبلاد الهنود، وتكون هذه الرحلات بغية الاستكشاف والاستطلاع، وحب الطفل للمغامرة؛ وتلك هي الأشياء

1- جميلة حمودي: سجينة المرآة، الشرق للإعلام والنشر، الجزائر، د ط، د ت. ص:5.

2- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة. ص:43.

3- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص:5.

- وقد تكون لطلب التجارة، ونشر تعاليم الدين، كسفر "السندباد البري" في قصص "السندباد البري" حيث "كان الغرض من الرحلة هو نشر الإسلام وتعاليمه، وهذا الشكل من الوظائف لا يطرحه "بروب" فهذا الشكل عنده يقتصر فقط على التجارة، فقد خرج "السندباد البري" ضاربا في الأرض البعيدة يقول:"حتى قابلت ذات يوم شيخ قريتنا، وحدثته عن تطلعاتي لمعرفة البلدان والأمصار، فأشار لي بالتزود بالتقوى وما أمتلكه من زاد والتوكل على الله، وحدثت والدي وعرضت عليهما تشرفي للسفر"[1].

- وقد يكون الخروج للبحث عن حياة أفضل؛ كما هو حاصل في قصة "الغراب قرعوش" لمحمد مشعالة، حيث خرج هذا الغراب باحثا عن أسلوب جديد لمعيشته؛ فهاجر إلى المدينة بحثا عن حياة عصرية، "لأن عائلة الغربان القراعشة قوم بلداء متخلفون لا يحسنون التفكير إنهم في نظره فلاحون لا يعرفون الحياة العصرية لهذا قرر أن يفارقهم ويهجر إلى المدينة حيث الحياة الرقية والتقدم"[2].

- أو لطلب المعرفة كما في قصة "الرحالة ماهر"، يقول "ماهر": "والآن بعدما أنهيت دراستي قررت أن أبدأ الرحلة وأن أنشد المعرفة، فقال له والده رغم أنك ستتركنا وحيدين إلا أن مستقبلك أولى منا فاذهب يا ولدي بالتوفيق"[3]؛ فقد جاء "ماهر" إلى والديه مستشيرا في أمر سفره عازما على استكمال مشوار دراسته طالبا للمعرفة محاولا تغيير واقعه العلمي والمستقبلي.

- وقد تكون وظيفة الخروج فرارا من قسوة الظروف بعد فقدان الوالدين معا أو لأحد منهما وخاصة الأم؛ وتعد هذه الحالة أكبر فقدان، وتشكل حالة نفسية واجتماعية متميزة، وتتعدد هذه الحالات والوضعيات النفسية والاجتماعية في قصص الطفل في

1- محمد المبارك حجازي: في وادي التماسيح، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر .

2- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش. ص: 2.

3- سمية سعادة : الرحالة ماهر، دار الفنك للنشر، الجزائر، د ط، 1994. ص:5.

وتشكل جملة الأفعال السابقة دائرة فعل واحد هي دائرة فعل البطل الذي يتم إخباره بأن الأمر خطير، وأنه لا يجب دخول مكان ما؛ إنها الأشياء التي من المفروض أن يمتنع البطل عن القيام بها، وتشكل دائرة فعل المنع، وتكون من جنس لا تفعل بواسطة أداة النفي أو أمره بأشياء كالمكوث، وبواسطة فعل الأمر المباشر، أو تنفيذ وصية بعد محاولة الاقتناع بالموصى به، من ذلك طلب "المعزة الصينية" من صغيريها عدم فتح الباب "لا تفتحا الباب أثناء غيابي إلا إذا سمعتما طرقا مصحوبا بأغنية لي من نبرات صوتي"[2]؛ فهي عند كل خروج توصيهما بعد الخروج بعد أن أقنعتهما بالخطر الذي قد يحصل لهما من بعض الحيوانات المفترسة.

ومن هنا يتعلم الصغار قيمة الوصية من خلال ما يحدث أو سيقع ومن هنا يعرف الطفل ما هو الشيء المفيد له والصالح للمواقف التي تعترضه، وما الذي يشكل الخطر عليه، وما حدث "لظريف" في قصة "بقرة اليتامى" يصب في هذا الاتجاه؛ فقد طلبت "مرجانة" من أخيها عدم شرب الماء "فجأة توقف الطفل "ظريف" عن المشي، وأخبر أخته بضياع قلادته عند الوادي... فسمحت له أخته بالعودة للبحث عن قلادته وأوصته بالامتناع عن الشرب"[3].

1- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص:3.

2- نور الدين رحمون: المعزة الصينية. ص:10.

3- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص ص: 7.6.

وأيضا نصح الأرنب لصغيريه بالبقاء قــرب البيــت، وأن يجعــلا مخــرجين لبيتهما؛ تقول الأم: "لكي تتقيا شر هذا الحيوان الخبيث، عليكما أن تجعلا لبيتكما بــابين وأن لا تبتعدا عن البيت لأن الثعلب شديد الذكاء والاحتيال"[1]، وبذلك تكون لهما النجــاة من الثعلب الماكر.

ويقابل هذه المورفولوجية في قصص الأطفال؛ والمتعلقة بــالمنع مورفولوجيــة المنح؛ التي تتمثل في وسائل تساعد البطل على القيام بوظيفته، ومده بما يمكنه منها، أو مجازاته على إتمامها،أو تقديم الهدايا لخلق علاقات المحبة والصداقة، وقد يتعدى ذلــك الأمر خاصة في حالة الهدوء والسكينة، وحياة الرفاهية إلى القصور والزوجة؛ فعنــدما حضر ذلك الفارس إلى القصر، واكتشف مكان وجود الأميرة كان جزاؤه منحه قصرا، وزواجه من الأميرة: "تزوجت الأميرة منيرة مع الفارس فهد لأنها كانت تبادلــه نفــس الشعور"[2]، وهي دلالة مورفولوجية – كوضعية واحدة – على الاكتشاف والمنح.

وتشكل وظيفة المنح والمنع عنصرا مزدوجا، وأنهما شــيئان متــضادان، وأن الواحد منهما قد يوجد بغياب الآخر فهو دال عليه وإن لم يوجد؛ كحــصول "الــسندباد" على المال وهو يقص قصته: "إنني ما وصلت إلى هذه الثروة إلا بعد جهد وكد، وعناء وتعب شديد... لا يقوى عليه إلا الأشداء من الرجال، إن الصعاب والمشاق هي التــي تصقل الرجال"[3]؛ فامتلاكه للثروة لم يكن سهلا يسيرا وقاسى من أجله الكثير، ويــشكل ذلك منعا في تحصيل المال وجمعه.

وتمهد الوظيفتان السابقتان لظهور الإساءة والاعتداء الذي يتجسد مــن خــلال محاولة المعتدي جمع معلومات عن البطل، بتقصي أفعاله وأماكن وجوده، وباكتــشاف ذلك يقوم بفعل الاعتداء؛ ففي قصة "المعزة الصينية" تتبع الذئب العنزة وعرف المكــان الذي يأوي جدييها، وتأكد من وقت غياب أمهما، ورصد حركاتها، فقد "استمع بإمعــان

1- عمر جيدة: نصيحة أم، منشورات سيراغرافيك، الجزائر، د ط،1991. ص:1.

2- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص: 16.

3- محمد المبارك حجازي: في وادي التماسيح. ص: در.

وكذا جمع الذئب معلومات عن الفلاح قبل الذهاب لسرقته، وجاء بها إلى صديقه القنفذ، وقال له: الفلاح "شيخ هرم، يتكئ على عصاه، وتراه نام قبل صلاة العشاء، ولا أولاد له ولا خدم ... وأنت تعرف يا صديقي أن ذلك الفلاح لا يهتم بما يؤخذ منه، وبما يسرق له"[2]؛ فإذا كان هذا الفلاح لا يسأل عما يؤخذ منه؛ فإن ذلك سيزيد من طمأنينة القنفذ، وتلك جوانب نفسية يحاول المعتدي التزود بها قبل الإقدام على الفعل.

وشبيه بذلك ما قامت به "عسلوجة" ابنة زوجة الأب في اقتفاء أثر الطفلين "ظريف ومرجانة"، ومعرفة مصدر رزقهما بعدما قالت لها أمها: "رافقيهما إلى المرعى وارصدي حركاتهما لتخبريني من أي مصدر يسترزقان؟ من أين يأكلان"[3]، وبرصد "عسلوجة" الطفلين تعرف أن البقرة هي مصدر رزقهما.

والشيء نفسه حدث في المرة الثانية حين رأت "أم عسلوجة" أن الطفلين بصحة جيدة، فاغتاظت من ذلك، وطلبت من ابنتها معرفة سبب ذلك، "رافقت عسلوجة أخويها إلى حيث يسيران، كانا يتعمدان التمويه في سيرها بين أشجار المزارع والبساتين، ويريدان التخلص من أسئلتها التحقيقية لكنها كانت مصممة على قضيتها"[4]؛ فرغم محاولتهما التخفي علمت الأم بمكان وجودهما، واكتشفت أنهما يذهبان إلى المقبرة وهي مصدر العيش، والتعرف هنا يحدث بواسطة "عسلوجة" وهي الوسيط أو مخبر الأم.

وهكذا يحصل المعتدي على إجابات مباشرة أو غير مباشرة عمّا يحاول معرفته؛

1- نور الدين رحمون: المعزة الصينية. ص:11.

2- نور الدين رحمون: بين مكائد الذئب وحيل القنفذ، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2000. ص:6.

3- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص:2.

4- ينظر المصدر نفسه. ص: 6.

كتلقي الأم إجابة مباشرة عن أسئلتها عن مصدر رزق الطفلين فتخبرها عسلوجة بأنهما يذهبان إلى المقبرة"[1]، أو إجابة غير مباشرة عن سؤال مباشر سابق؛ وذلك حين تسأل زوجة الأب المرآة في قصة "بياض الثلج" "مرت سنوات وكبرت بياض الثلج، وذات

يوم أخبرت المرآة صاحبتها بياض الثلج هي الأجمل"[2]، فهذا جواب عن سؤال سابق يؤكد لها أن "بياض الثلج" هي الأجمل، وهو جهة أخرى دليل على أنها لا تزال على قيد الحياة.

ومنها تبدأ محاولات المعتدي خداع ضحاياه، أو الاعتداء عليهم؛ كاعتداء الذئب على زراب الجديين بعد مغالطتهما بصوته وأغنية أمهما، وكطلب "أم عسلوجة" من زوجها بيع البقرة "نحن الآن لسنا بحاجة إلى هذه البقرة... بعها واشتر لنا حمارا نركبه، فيريحنا إني كرهتها إنها متعبة، لا أريد رؤيتها بعد اليوم"[3]؛ ففي كرهها للبقرة، كره مضمر للطفلين، وفي عدم حبها لرؤيتها، رغبة منها في عدم رؤية الطفلين؛ إنها حالة نفسية داخلية للمرأة زوجة الأب في كرهها لأطفال الزوجة الأولى تكون بذلك علامات دالة على كره داخلي تمثله البقرة ظاهريا، و بداية حرب غير معلنة ضد طفلين يتيمين، وهذا جانب يغيّبه "بروب" في دراسته.

وحال الكره نفسها توجد عند زوجة الملك؛ التي كانت تدعي حبه، وحب ابنته في قصة "سجينة المرآة"؛ فبعد أن أخبرها بأنه سيبقى إلى جانب ابنته: "كادت الملكة "أليسيا" أن تجن من شدة الغضب، وهي التي كانت تحلم بالجلوس على العرش، وهنا قررت التخلص من الأميرة؛ فبعثت بإحضار دجّالها الخاص"[4]؛ فالملكة تكن الحقد للطفلة، وتدبر لها المكائد، وتحاول أن تظهر للملك عكس ما تبطن؛ فالظاهر شيء والباطن شيء آخر.

ولكي يتمكن المعتدي من البطل فإنه يلجأ إلى وسائل متعددة منها تغيير هيأته؛

1- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص:7.

2- مجهول المؤلف : بياض الثلج: الزيتونة للإعلام، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

3- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص:4.

4- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص:8.

كتغيير العجوز لهيأتها في قصة بياض الثلج عندما علمت بأنها لا تزال على قيد الحياة: "عندها فكرت في حيلة أخرى... تنكرت في زيّ قروية ملأت قفتها تفاحا مسموما ثم توجهت صوب الكوخ، ولما وصلت... تظاهرت بالعطف عليها"[1].

ويتنكر المعتدي في قصة "علاء الدين والمصباح السحري" في زيّ تاجر يعرض الأشياء الجديدة مقابل الأشياء القديمة ويقوم بالتحايل على زوجة "علاء الدين"، للحصول على المصباح السحري، وهي لا تعرف أن سبب عزها يعود إلى ذلك المصباح، وهي حيلة استعمالها لأخذه قال: "أنا أبدلكم بمصابيحكم القديمة مصابيح جديدة، وما زال كذلك حتى وصل قبالة قصر علاء الدين، فسمعت زوجته صوت الساحر فابتهجت وقالت: سأبدل مصباح زوجي بواحد جديد"[2]، وهذا النوع من المعاملة في البيوع هو طريقة اقتصادية خاصة، وهو بحكم انتشاره شاهد على زمن انتشرت فيه هذه المعاملات، وليس فقط شيئا يتعلق بمتنكر، أو مسار تقوم عليه بنية قصصية.

وقد يعمد المسيء إلى أسلوب الإقناع والإغراء، فقد حاول الرجل الغريب إقناع "علاء الدين" بأنه عمه من خلال منحه مبلغا من النقود: "إذ اقترب منه رجل مجهول وقال له: ألست أنت علاء الدين ابن الخياط؟ أنا عمك قدمت من إفريقيا لكي أتعرف على أمك، ثم أعطاه حفنة من النقود"[3]، فيستلم علاء الدين لخداعه ويدله على البيت.

وتشكل مجموعة هذه الوظائف المتعلقة بجمع المعلومات، والتعرف على الأبطال، وأماكن وجودهم؛ ممهدات لمجموع وظائف دائرة المعتدي الذي تتجسد أفعاله من خلال القيام بالإيذاء والإساءة Méfait، ويظهر ذلك من خلال الضرر الذي يلحق بالبطل، أو بأحد أفراد عائلته، وتتجسد الإساءة التي هي "عبارة عن وظيفة غاية في الأهمية لأنها هي التي تمنح القصة حركتها"[4]، وطالما هي المانحة للحركة، والباعثة عن التساؤل لما سوف يحدث للبطل في كل قصة، وإذا كان الأمر كذلك فإنها واسعة

1- مجهول المؤلف: بياض الثلج. ص: د ر.

2- محمد مشعالة: علاء الدين والمصباح السحري، الزيتونة للإعلام والنشر، باتنة، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر .

3- المصدر نفسه. ص: د ر.

4- فلاديمير بروب: مرفولوجية القصة، ص: 48.

الانتشار والتنوع، وتتمظهر من خلال أفعال عديدة منها.

الاختطاف أو فعل السبي الذي حصل "للسندباد البري" في قصة "في الأسر" عندما أراد مع من معه اعتراض المعتدين يقول:"ولما أردنا اعتراضهم ومواجهتهم، دخل الفارون معنا في حرب طاحنه، وأكثروا علينا من الجند وكانوا لا يشبهون إلا الجن... فأخذوا من أخذوا من الأسرى وكنت من ضمن الأسرى"[1].

وهناك أفعال آخر تقع في دائرة فعل الاعتداء في قصص الأطفال، ومنها أخذ أشياء الآخر عنوة؛ كاعتداء الفيلة على مملكة الأرانب، واغتصابهم لعين الماء في قصة "حيلة أرنب" "لمحمد المبارك حجازي" فقد: "اتجهوا صوب مملكة الأرانب فداسوا بأرجلهم من داسوا، وفر الباقي إلى جحورهم وتحولت حياتهم إلى جحيم لا يطاق"[2]، وفي ذلك فتك للقوي بالضعيف، وأخذ لعين الماء بالقوة، وتحويل لحياة الأرانب إلى جحيم.

و كفعل السرقة؛ ومن ذلك سرقة المحاصيل الزراعية، وهذا ما حدث لمحصول قمح الفلاح في قصة "بين مكائد الذئب وحيل القنفذ" حين " دعا الذئب صاحبه القنفذ مرة لسرقة حبوب القمح من مزرعة الفلاح الواقعة قبالة الجبل"[3].

وقد يقوم المعتدي بعملية القتل؛ كما فعلت زوجة الأب "أليسيا" مع زوجة الملك السابقة حين بعثت إليها بطرد من التمر المسموم تسبب في موتها "وهنا علم الملك بمن الذي أرسل طرد التمر الذي راحت ضحيته الملكة نور زوجته الأولى"[4].

وقد يتعرض أحد أفراد العائلة للسجن؛ كحبس الأميرة في قصة "سجينة المرآة" من قبل الساحر بمعية زوجة الأب داخل مرآة ثم إغلاق غرفتها، "جلست الأميرة لكي ترسم، وفي ثوان خطط الساحر على اللوحة شكلها، وقال: أنظري إلى نفسك... أنظري

1- محمد المبارك حجازي: في الأسر، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

2- محمد المبارك حجازي: حيلة أرنب، الربيع للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت. ص: در.

3- نور الدين رحمون: بين مكائد الذئب وحيل القنفذ. ص: 6.

4- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص:16.

يدخل تحت مظلة هذه الدائرة أيضا أكل لحوم البشر مما يحدث الفزع والرعب في صفوف المعتدى عليهم؛ و"السندباد البري" عاش هذه المأساة ولولا القدر لما نجا منها يقول عن صاحبه:"رفعه الأوغاد إلى حيث المشوى وفتحوا بطنه وأخرجوا كل ما فيها، وراحوا يضعونه على الجمر... إنها مأساة لا نظير لها"[2].

وقد يكون معيقا على السير فيتعرض السفينة وركابها؛ كالرياح والوحش في قصة "في بلاد العجائب" إذ خرج عليهما وحش بحري، وكانت "الرياح تضرب بوحشية وبقسوة لا مثيل لهما. بينما بدأت السفينة تتمايل وتتأرجح بفعل الرياح الغاضبة. في تلك اللحظة خرج من باطن الأمواج وحش بحري ضخم بحجم فيل عظيم اعترض سبيل السفينة وضربها بعنف كاد أن يحطمها وسط الأمواج المتلاطمة"[3]، ومن هنا يمكن ملاحظة أن الإساءة قد تحدث من خلال أفعال بشرية أو أفعال حيوانية أو بواسطة وسائل سحرية، وقد يكون شيئا آخر مثل الرياح أو الصحون الطائرة التي اعتدت على مركبة سامر وطارق "حيث اعترضتها مرات عدة "ثم إن الصدمة تكررت مرة ثانية وفي هذه المرة كانت أشد قوة وعنفا، إنه صحن طائر يلاحق المركبة".[4]

ومما سبق فإن الإساءة شيء مهم في القصة؛ فهي التي توجد الصراع فيها، وهي التي تؤدي إلى الحركية فيها، وبانعدام الاعتداء يسقط التساؤل عما سيقع في القصة، وما سيحدث للبطل، وكيف سيواجه ذلك ويتخلص منه؟. بالإضافة إلى كونها تشكل قاسما مشتركا عند الكائنات من الإقبال على الفعل أو الامتناع عنه، وهي التي تبرر الفعل في صور متعددة، وتؤدي إلى تجسيد حركية القصة من الناحية المورفولوجية، وترابط دوائر الفعل.

1- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص:11.

2- محمد المبارك حجازي: الوليمة المأساوية، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: در .

3- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العجائب. ص ص: 7.6.

4- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في الفضاء.ص:31.

وعلى قدر عظم الإساءة تعظم حاجة الكائن إلى الشيء الذي فقده، فوفاة زوجة الملك "أمين" دفعه ذلك للخروج إلى محاربة الأعداء، وعلى قدر ما لاقاه "السندباد البري" في مغامراته على قدر ما دفعه ذلك إلى محاولة إيصال الدين إلى مختلف بقاع الأرض، والحصول على الثروة، وعلى قدر الإساءات التي تعرض لها سامر وطارق في مغامرتهم إلا وزادهم ذلك حبا للمغامرة، والإصرار على أخرى.

وتشكل الإساءة مع الافتقار في الغالب حبكة القصص وعقدها، وبالقضاء على المعتدي والتصدي للإساءة يحصل البطل في الغالب على مبتغاه وتؤول القصة إلى الحل والنهاية.

وبالنسبة للطفل رغم ما تشتمل عليه دائرة فعل المعتدي من أشياء ليست في مستوى تحمل الطفل النفسي؛ كأكل البشر، أو القتل، أو الظلم والاعتداء، أو التعرض للأخطار، والحرمان من العيش، إلا أنها تعلمه كيفية التعامل مع بعض المواقف وتصور الأشياء، وتساهم في تكوين قناعاته من خلال امتناعه عما هو مشين والابتعاد عنه، والإقبال على ما هو مفيد والعمل به، وأن الأشياء لا تطال بالسهول، وأنه ليس من اليسير الحصول على المال أو الرحلة، والحياة بين الأقوام والأمم الأخرى على أن تكون هذه القصص موجهة لأطفال المرحلة الثالثة مرحلة التجريب والأيقنة حيث يكون بإمكانهم التصرف مع مثل هذه المواقف الصعبة، وقياس بعض المواقف التي تحدث لهم عليها، ولكن بعيدا عن تعريض الأطفال في القصص لمواقف صادمة كأكل البشر.

ومع محاولة هذه القصص التصعيد من حمية المسيء والمعتدي، فهي أيضا توجد العون، ومن يأخذ بيد أولئك المعتدى عليهم من الأبطال، ومن ثمة يفتح باب الفسحة والأمل والراحة للطفل؛ حين يعرف أن هناك من يقوم بمساعدة هؤلاء، كما يعرف أن الأبطال يعيشون سعداء في نهاية القصة.

والمحصلة أن معظم هذه الدوافع يكون معنويا، أو ماديا، أو إنسانيا، كما فعل الرجل الصالح مع "السندباد البحري" في محنته في قصة "في كهف الموت" زجرني أحدهم وأنا أصلي ورفعني إلى أعلى يريد رمي من فوهة تشرف على مكان سحيق (لا

وينضوي تحت الافتقار المعنوي أيضا، الحاجة إلى الزوجة في قصة كل من "بياض الثلج" و"بقرة اليتامى"، والتي يتصور فيها الزوج الذي توفيت زوجته أن الزوجة الثانية ستكون متاعا وأنسا، وأنها ستعينه على الحياة وعلى تربية طفليه اليتيمين، فقد: "تردد الأب في أمر الزواج بامرأة أخرى؛ لأن زوجته الأولى لا زالت تحتل قلبه وتفكيره، لكن حرصه على ولديه ورعايتهما، وتدبير شؤون البيت جعله يفكر في الأمر مرة ثانية، وتزوج الشيخ من امرأة ظن الخير في ناصيتها"[2]، فقد تزوج طلبا للخير، والراحة من أعباء البيت، والعناية بطفليه، وإن لم يكن له ذلك في النهاية.

وفي حالة العجز التام للبطل عن تحقيق ما ينشده لصغره، أو لفقره، أو لحاجته للقصر، وهو ما يشكل افتقارا ماديا لديه؛ كعدم استطاعة "علاء الدين" الزواج من الأميرة؛ فإن الوسيلة التي ستمكنه من كل ذلك هي أداة سحرية تساعده في الحصول على ما عجز عن تحقيقه، فتبني له القصر في الحين، وتجعل له الخدم، وتوفر له المال والملبس والمأكل، وكل أمانيه تحققت بالمصباح السحري، فعندما علم علاء الدين أن الملك سيزوره "أمر الجني خادم المصباح أن يوجد له قصرا فريدا من نوعه في الجمال"[3].

وهذه القصة تبرز الحاجة إلى الزوجة والقصر والمال، أو الحاجة إلى أسباب العيش والحياة، والمكانة الاجتماعية والاقتصادية والراحة النفسية. وإذا كان ذلك كذلك بالنسبة لعلاء الدين؛ فإنها بالنسبة للطفل جوانب سلبية تعلمه روح الاتكال والحصول

1- محمد المبارك حجازي: في كهف الموت، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر .

2- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص:2.

3- محمد مشعالة: علاء الدين والمصباح السحري. ص: د ر .

على الأشياء بالتمني وعدم بذل الجهد، والاعتقاد بما لا يجب الاعتقاد به.

وكل ذلك يشكل وظائف لتحقيق الحاجة، والقضاء على ما هو غير مرغوب فيه، مرغوب فيه / غير مرغوب فيه، ويبدأ السعي في ذلك إما من طرف فقاد الشيء، أو صاحب الحاجة، وإما من طرف من يكلف شخصا آخر لتحقيق ذلك، وهنا تظهر دائر فعل البطل، وهذا التدخل من البطل هو الذي يسمح له بالظهور في مجرى القصة إذ تظل "الأهمية المورفولوجية للبطل على حالها لأن نواياه هي محور المقصوص"[1]؛ فالبطل يبقى هو الموجه، ونواياه هي التي يجب تنفيذها، والسعي إلى تحقيقها.

فمن النوع الأول الذي يقوم فيه البطل بنفسه بالوظيفة؛ "كالسندباد البحري والسندباد البري" والملك "أمين" في قصة "سجينة المرآة"، والولدين "ظريف ومرجانة"، في قصة "بقرة اليتامى"، وأيضا "سامر وطارق" في مغامراتهم، و"المعزة الصينية" التي فقدت جدييها.

وهنا يكون خروج البطل ذاتيا فرحيل "السندباد" قام به من تلقاء نفسه حبا في نشر الإسلام، وطلبا للمال، وأما "ظريف ومرجانة" فقد سعيا إلى ما يحفظ لها الحياة، وأما سامر وطارق فقد خرجا مودعين الأصدقاء والأهل برغبة منهما في الرحلة والاستكشاف كما ودع "همام" ابن كاتب الملك والديه طلبا للمعرفة.

أما "المعزة الصينية" فقد خرجت لرد مظلمة وقعت على صغيريها متحدية بذلك كل حيوانات الغابة حتى وصلت إلى الذئب "ضربت بطن الذئب بقرنها ففقرته ثم أخرجت عزة ومعزوزة من بطنه فاحتضنتهما وذهبت إلى مكان معشوشب"[2].

ومن نوع الثاني الذي يكلف فيه البطل من ينوب عنه؛ كتكليف الملك "همام" للطائر الضخم لكي يخلص سامرا وطارقا من العاصفة، وذلك الوحش الضخم؛ يقول الطائر: "أنا واحد من حراس جزيرة العجائب، وقد أرسلني إليكما الأمير همام أمير

1- فلا ديمير بروب: مورفولوجيا القصة. ص: 66.

2- نور الدين رحمون: المعزة الصينية. ص: 20 .

جزيرة العجائب لقد سمع نداء الاستغاثة... وكلفني بالعمل فورا على إنقاذكما"[1].

وكإيفاد ملك الأرانب الأرنب "فيروز" إلى ملك الفيلة "لقد جئتك لتسمح لي بالذهاب إلى ملك الفيلة ولدي ما أستطيع أن أريكم به تريد أن تقول أن لك حيلة تخلصنا بها من الفيلة؟ نعم سيدي. إفعل والله معك"[2]، إنه حب أرنب لجماعته، وثقة ملك بأفراد مجتمعه جعله يأمر الأرنب بأن يفعل ما عزم عليه.

وهناك نوع آخر من دوائر فعل البطل كأن يكون ضحية "كسندريلا" في قصة "سندريلا" و"بياض الثلج" في قصة "بياض الثلج و"ظريف ومرجانة" في قصة "بقرة اليتامى"، و"علاء الدين" في قصة "المصباح السحري" إذ تعتبر تلك الشخصيات هي محور القصة، وهي من تقوم بدور البطولة، وإن وجدت شخصيات أخرى إلى جانبها كالأب مثلا في قصة "بقرة اليتامى"، والجنّي في قصة "علاء الدين والمصباح السحري"؛ فالجميع إذا يبحث عن شيء يخصه أو يخص خاصته، ومن هنا تبدأ المغامرة بالنسبة للبعض، والبحث عن الشيء المفتقر إليه عند البعض الآخر، وتلك هي الحياة سعي وحركة دائبة.

ومما سبق فإن أفعال البطل في قصص الأطفال ترجع في كثير من الأحيان إلى عوامل عدة قد تكون اقتصادية؛ كمحاولة جمع المال، أو اجتماعية؛ كالبحث عن مكانة في المجتمع، والتربع على العرش، أو تحقيق حياة أفضل، أو هروب من الظروف القاسية والاعتداء، أو ردّ مظلمة، أو طلب العلم، أو دينية كالسعي لنشر الدين، أو نفسية كالغيرة من الآخر، أو حب التملك، أو الترفيه عن النفس؛ كحب المغامرة ومعرفة الأماكن، فهي تتعلق بالافتقار إلى الأشياء، والحاجة إلى ما يفتقده الكائن الحي، وما يعجز عن تحقيقه، أو عدم معرفته بالمكان، واستنجاده بالآخر، ومن هنا يبدأ الطفل بالتعرف على جوانب من الواقع المعيش، وكيف يدار فيه الصراع؛ فيكتسب عدة نفسية قد تساعده على التكيف مع الحياة ومع الآخرين.

1- خضر بدور: مغامر سامر وطارق: في بلاد العجائب. ص:8.

2- محمد المبارك حجازي: حيلة أرنب. ص: د ر.

وقد تكون دوافع البطل للقيام بالفعل أسبابا ذاتية؛ كحب المغامرة والرحلة، واكتشاف البلدان والكواكب؛ كما وقع لسامر وطارق في مغامرتهما في مختلف الأماكن التي زاروها؛ ففي قصص "في جزيرة العمالقة" "أصبح حب السفر والمغامرة يشغل بال الصديقين سامر وطارق طوال الوقت فبعد عودتهما من جزيرة الأقزام بأيام قليلة عزما على القيام برحلة إلى جزيرة العمالقة"[1]؛ إنه التعود على السفر، وعدم الكمون في المكان، والتفكير المستمر في السفر.

ويستطيع البطل التفوق على كل ذلك بالإرادة الذاتية والصبر، وقد يتغلب عليهما بالصلاة والدعاء؛ حيث يتدخل هذا الجانب الغيبي في إنقاذ "السندباد البري" من أخطار كادت تؤدي به إلى الموت في كثير من الأحيان لولا تدخل الرعاية الإلهية، والإيمان القوي، والتضحية في سبيل الله؛ التي تجعله لا يهاب الكثير من المخاطر.

ويكون التوكل على الله أيضا في كثير من الأحيان سندا له، ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصة "المعاملة الخاصة" عن "السندباد" الوساوس التي كانت تساوره حين يقع في الأخطار: "على أن الأمر ولا شك فيه سر خطير فاستغفر الله وأعوذ إليه بالصلاة والرجاء"[2] فالصلاة والدعاء هي المعين على تجاوز الكرب، وفي قصة "في الطريق إلى الملك" فإن الرحلة تستغل لنشر تعاليم الدين "كنت أقوم بشرح تعاليم الدين الحنيف لهم، وأثناء تواجدي معهم كنت أأمهم (أصلي بهم) في الصلاة"[3]، ومثل هذه الأشياء التي يعتمد عليها البطل وتمنح له القوة والنجاة تقوي في الطفل الإيمان بالله وقوة العقيدة.

ومنها أيضا دعاء "المعزة الصينية" الله أن يرسل الغيث كي يطهر صغيرها من أوساخ الذئب، قالت: "اللهم يا مغيث أغثنا..اللهم اسقنا... سقطت الأمطار بغزارة حتى اغتسلت شعيرات الجديتين"[4]؛ فكان لها ذلك لأن دعاء المظلوم مستجاب في المجتمعات التي تؤمن بالدين الإسلامي، ويشكل ذلك جزءا من عقيدة هذا المجتمع وثقافته.

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العمالقة. ص:51.

2- محمد المبارك حجازي: المعاملة الخاصة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

3- محمد المبارك حجازي: في الطريق إلى الملك، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

4- نور الدين رحمون: المعزة الصينية. ص:21.

والذي يمكن استنتاجه كما حدد ذلك "بروب" من قبل، أن هذه الأشـياء تـشكل مساعدا للبطل في إتمام مهمته، والملاحظ على دراسته أنها تخلو من المـساعد الـذي يكون فيه العون من الله، وتتركز فقط على مساعدات أخـرى كـالأدوات، والوسـائل السحرية والأشخاص، والسحرة، والحيوانات، والطيور، وما يتوفر في الطبيعة كالريح والبحر، وهذا ما يميز مجتمعا عن آخر، وبالتالي يكون التمييز بينها على مثـل هـذه الأشياء وتصبح بدورها دليلا على تلك الفروق، وليس مجرد دائـرة فعـل مـن بـين مجموعة من دوائر الفعل.

ومن بين الأدوات التي كانت بمثابة مساعد على التخلص من وضعية ما، المفتاح الذي منحه الرجل الصالح في قصة "في كهف الموت" للسندباد وقال لي: "خذ حاجتـك من هذا المكان حين تكون في حاجة لذلك وأعطاني مفتاحا لباب صـغير فـي زاويـة السرداب الذي نجلس فيه"[1].

والقرون الذهبية التي استعانت بها "المعزة الصينية" في تغلبها على الذئب حـين جاءت إليه وقالت له: "أنا المعزة الصينية أنا قروني ذهبية"[2]

وقد يكون المساعد جنيا له أداة سحرية كما هو الحال بالنسبة للمصباح السحري عند "علاء الدين": "ماذا تريد سيدي فأنا عبد هذا المصباح... فقال له بلهجة الآمر إإتنا ببعض الأكل وفي لمحة من البصر قام الجني بإحضار طبق مملوء باللحم والفواكه"[3].

وكثيرا ما يحصل البطل على الأشياء التي يحتاج إليها بواسطة مساعدة الساحر أو الأداة السحرية، وبذلك يتمكن البطل من موضوع البحث فهي تشيد القصور وتجلب الأموال كالمصباح السحري بيد "علاء الدين"، وكالعجوز "مبروكة" التي ساعدت "سامر وطارق"، والدجال في قصة "سجينة المرآة".

ومرة يكون منقذ البطل بشرا بأجنحة؛ وهذا في قصة "رجال بأجنحة"؛ فبمساعدة

1- محمد المبارك حجازي: في كهف الموت. ص: د ر.

2- نور الدين رحمون: المعزة الصينية. ص:17.

3- محمد مشعالة: علاء الدين والمصباح السحري. ص: د ر.

هؤلاء تم إخراج "السندباد البحري" من الأسر عند ما وقع فيه مع السندباد البري قال: "وفي طريقنا صادفنا مجموعة من الرجال ولكنهم يرتدون أجنحة"[1]، ومرة أخرى يكون حيوانا صغيرا كما هو الحال في قصة "فرفور" هذا الفأر الصغير الذي خلص الفأر الأسد من شباك الصيادين "بدأ فرفور بقرض حبال الشبكة وخلص الأسد من سجنه"[2].

وقد يكون المساعد تعليمات من الأرض كتلك التي يتلقاها رواد الفضاء، وهذا ما حدث في قصة "في الفضاء" مع "سامر وطارق" حين تعرضت مركبتهما للاعتداء، "في تلك الأثناء أتتهم تعليمات من الأرض تقول: اضغط يا سامر على المفتاح الأزرق إعمل بسرعة. ضغط سامر على ذلك المفتاح، فانطلقت من مقدمة المركبة أشعة زرقاء باتجاه الصحن الطائر وحدث الانفجار الرهيب"[3]، وهذه المساعدة التي تتم من أسفل نحو الأعلى هي شبيهة بالنسبة للطفلين بما كان يتعارف عليه؛ أن المساعدة التي لا يراها الانسان تكون من السماء نحو الأرض وليس العكس لارتباط الإنسان بما غاب عن إدراكه بالغيب، وكل متصل بالغيب مرتبط بالسماء.

ويلعب الحظ والصدفة دورا بارزا في قصص الأطفال كمعينات للبطل على الخروج مما يقع فيه؛ وهكذا تنتشر الأشياء العفوية المساعدة له؛ كالسقوط في هاوية يساعد "السندباد" من التخلص من الأشرار ففي قصة "مع الأحباش" يقول "السندباد": "وبينما نحن نحبو على أيدينا وأرجلنا في ظلام دامس... وإذا بنا نسقط في فضاء لم نعرف له نهاية، ولما أفقت وجدت نفسي في فلك (سفينة) يسير في نهر عظيم"[4].

وقد قابل "سامر وطارق" عجوزا في طريقهما بالصدفة؛ هي الساحرة "مبروكة"، ومنحهما الشيخ الذي لقياه عصا سحرية دون طلب منهما، وقد يكون بناء على خوف الكبير على مصير الصغير؛ قالت لهما الساحرة: "أنا "مبروكة" أميرة الغابة وسيدة السحر من إنس وجن... وزوجي "مبروك" الذي لقيكما في الطريق وأعطاكما

1- محمد المبارك حجازي: رجال بأجنحة. ص: د ر.

2- عبد الحق سعودي: فرفور، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 1993. ص:15.

3- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في الفضاء. ص:32.

4- محمد المبارك حجازي: مع الأحباش، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

وبحصول المساعدة يحدث الانتقال من حال إلى حال أخرى؛ فبعون الله كثيرا ما يستمر "السندباد البري" في مغامراته وأسفاره، وينجح في مهامه، وتكون تنقلاته عبر المكان بإرادته، أو يساق إليها صدفة، أو يقاد إليها عنوة، أو يغشى أماكن مجهولة تصحبه إليها شخصية ما تكون بمثابة مرشد، وأثناء قيامه بذلك يساعده على التعرف عليها، وهناك ما يكتشفه بنفسه، وهناك ما يجد فيه نفسه فجأة دون أن تكون وجهته تلك أو قصده إلى ذلك، وعندما يكون موضوع البحث الخاص بالبطل بعيدا خارج مملكته فإنه "يوجد في مملكة أخرى فإما أن تكون هذه المملكة بعيدة جدا على المستوى الأفقي، وإما أن تكون مرتفعة جدا أو منخفضة جدا على المستوى العمودي"[2].

ويستعمل البطل في قصص الأطفال وسائل عدة من أكثرها السير على الأقدام أو الطيران بالنسبة لمن تحمله الطيور والغيوم، ومن الوسائل الأكثر انتشارا؛ السفن فقد سافر "السندباد" إلى ملك الأحباش عندما وقع في سفينتهم "ولما أفقت وجدت نفسي في فلك (سفينة) تسير في نهر عظيم ومجموعة من الربان يقفون حولي"[3]، والوسيلة نفسها يتخذها "طارق وسامر" للسفر إلى جزيرة العجائب؛ وكانت رحلتهما إليها بعد أن صنعا سفينة "جلس سامر فوق مقعد القيادة، وجلس طارق إلى جانبه، وأخذت السفينة تتحرك ببطء مبتعدة عن الشاطئ"[4]. أما رحلتهما إلى القمر؛ فكانت بمركبة فضائية رآها "سامر" في الحلم يقول: "انطلقت المركبة بسرعة هائلة، وبعد دقائق معدودات أخذت مسارها حول الأرض في الفضاء الفسيح"[5].

وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذه القصة تعد من القصص المتطورة داخل مجتمع كان جزء منه إلى عهد قريب يشكك في الصعود إلى الفضاء، ويعدّ ذلك بالنسبة إليه

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في أدغال إفريقيا. ص:104.

2- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة. ص:67.

3- محمد المبارك حجازي: مع الأحباش. ص: در.

4- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد العجائب.ص:5.

5- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في الفضاء. ص:29.

وعند تعرضهم للعواصف واصلا رحلتهما على ظهر الطائر الضخم الذي حملهما إلى الجزيرة، وكانت رحلتهم إلى أدغال إفريقيا بدراجتين "لقد قاما بإعداد دراجتين وخيمة صغيرة وبعض اللوازم الضرورية للرحلة"[1]، ولكنهما واصلا رحلتهما بالحافلة؛ فبعد تحطم دراجة سامر،"ارتسمت على وجههما مظاهر القلق من جراء ذلك الحادث الذي تحطمت به دراجة سامر... وبينما هما على ذلك الحال لاحت لهما حافلة صغيرة قادمة باتجاههما"[2]، فتحطم الدراجة علامة دالة على أن هذه الوسيلة غير مجدية في الأسفار البعيدة.

وحين حدث ذلك كان تنقلها بواسطة حافلة أوصلتها إلى أعماق الغابة "لا بأس عليكما انهضا وخذا مكانكما في هذه الحافلة... إنها فارغة كما تريان وهي ذاهبة إلى حيث أنتما تقصدان..."[3].

كما توجد وسائل أخرى للتنقل كالحصان في قصة في بلاد الهنود الحمر "وبعد أن تناول فطورهما مما حملاه معهما من زاد جمعا أمتعتها ووضعاها على ظهري حصانيهما ثم ركبا وتابعا طريقهما إلى الغرب"[4].

أو على ظهر غيمة كما هو الحال في قصة "زينب في حديقة القمر" فبعد أن يئست من البحث عنها في الأرض توجهت إلى القمر مناجيه له إذا ما كان قد رأى

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في أدغال إفريقيا. ص:89.

2- المصدر نفسه. ص:95.

3- المصدر نفسه. ص:96.

4- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد الهنود الحمر. ص:15.

والحلم هو من يقوم بنقل "سامر وطارق" إلى الفضاء وذلك إذا كانت الرحلة إلى مكان بعيد وليس بالإمكان بلوغه؛ كما حدث لهما في قصة "في الفضاء": "لم يكد سامر يدخل عالم الأحلام حتى شاهد نفسه صحبة صديقه طارق وهما يتابعان تدريباتهما على استعمال الأجهزة المختلفة لمركبة ستقلهما إلى الفضاء... بعد لحظات انطلقت المركبة بالصديقين في الفضاء"[2]، وهنا يصبح ما هو غير متوفر عند أمم متوفرا، وما ليس بالإمكان فعله ممكنا من خلال الحلم والرسم.

وإذا كان تعدد هذه الوسائل من الناحية المورفولوجية هو وسيلة واحدة إلا أن الأمر ليس كذلك: فهي متعددة من حيث دلالتها، ومختلفة من حيث الوسيلة في حد ذاتها وإلا تساوى ما هو خرافي كالغيمة وكالرجال بأجنحة، وما هو في الواقع والطبيعة كالأحصنة، وما هو من صنع البشر كالحافلة والمركبة الفضائية، وأيضا من حيث المنظور السيميائي حين تغدو تلك علامات على ثقافة شعبية، أو حياة اجتماعية، أو مرحلة تاريخية، أو حضارة معينة، أو تقدم علمي.

وأول ما يجب على البطل فعله هو محاولته إصلاح الإساءة، وهذه اللحظة تشكل في أغلب القصص قمة فيحصل البطل على ما فقده باستعمال الذكاء، أو بواسطة الحيلة فقد خطط "السندباد" للتفوق على الغزاة في قصة "خطة المعركة" حين جاءه الملك مستنجدا "هل لك من حل يا ولدي؟ قلت له لنجمع الجند داخل الخيام مع النساء ونلبسهم نفس اللباس، وعليهم أدواتهم الحربية، ونجعل بعض الجند يقابلون الغزاة"[3]؛ إنه التظاهر للعدو بالقلة أثناء بداية المعركة، والتظاهر بالكثرة أثناءها وذلك بوجود النساء ووقوفهم إلى جانب الجند فيتراجع إلى الوراء، وبرسم هذه الخطة كان لهم التفوق على العدو.

1- خضر بدور: زينب في حديقة القمر. ص: 12.

2- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في الفضاء. ص:29.

3- محمد المبارك حجازي: خطة المعركة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

أو عن طريق الاقتناع بفعل شيء مخالف حين يحدث التعرف على نقيضه بعد أن كان البطل يجهل ما يحاك له، مثلما حدث "لعلاء الدين" مع ذلك الرجل الغريب الذي ادعى أنه عمه "أنا لست عمك، أنا ساحر والآن يجب عليك أن تنزل إلى أسفل هذه الحفرة العميقة"[1]، وبناء على ذلك لم يعد يصدقه نهائيا، وقد دلّه على بيت والدته في المرة الأولى.

وقد يمر موضوع البحث عن الشيء بعدة مراحل إخفاقية، وقد تشاركه في ذلك بعض الشخصيات، ومثل ذلك رحلات "السندباد" ففي كل مرات يحاول بلوغ شيء إلا ويخفق في ذلك؛ كما هو الحال في قصة "كهف الموت" فقد أراد التخلص من الأسود التي كانت تعيش في المغارة التي أخذه إليها أحد الرجال إلا أنه سقط ليجد نفسه في كهف الموت؛ "فالموقع الذي أريده... يبتعد عن الأسود بما يكفل لي الأمن حسب تصوري، وفعلا توجهت نحوه ولما صرت في وسطه انزلقت إلى أسفل... داخل تلك الهوة العميقة... وجدت نفسي أسقط في مكان مزدحم بخلائق لم أعهد لها شبيها... يتصدرها مخلوق عجيب غريب؟ أفزعني"[2]، ليقع في مصائب أخرى يحاول الهرب منها، وهذا حدث له في قصة "الوحش القاتل" "نظر إلي العملاق بازدراء شديد. وقال سيأتي يومك لا محالة أيها الوغد الوقح"[3].

وبحصول البطل على الموضوع يبدأ فعل الرجوع؛ ففي قصص "سامر وطارق" تبلغ الرحلة هدفها ويحقق البطلان مطمحهما، وتكون العودة في جميع القصص بعد قضاء أيام في الاستطلاع واستكشاف المكان المسافر إليه؛ والذي يقوم أهله بإكرام سامر وطارق ومنحهم الهدايا في كل قصة، ومثال ذلك ما قدمه "سحاب" لسامر وطارق في "جزيرة العجائب" "وفي الطريق قدم سحاب للصديقين جاهزين للاتصال"[4].

وفي القصة نفسها يقدم لهما ابن ملك سحاب هدايا أخرى "في القصر أطلع

1- محمد مشعالة: علاء الدين والمصباح السحري. ص: د ر.

2- محمد المبارك حجازي: في كهف الموت. ص: د ر.

3- محمد المبارك حجازي: الوحش القاتل، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، ، د ت. ص: د ر.

4- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد العجائب. ص:11.

سحاب صديقيه على تحفه الخاصة، وطلب منهما أن يختار كل واحد منهما حاجة تعجبه.. فاختار طارق منظارا، بينما اختار سامر سيفا مذهبا وهناك أخبراه بعزمهما على العودة إلى بلدهما"[1]، وعملية الاختيار هذه توافق جانبا آخر من التكوين النفسي والشخصي لكليهما؛ "فسامر" بحيويته يناسبه السيف، وطارق بهدوئه يناسبه المنظار.

إن هذه الهدايا هي عربون للمحبة التي نشأت بين الأطفال، وتذكار لهذه الرحلة ومن هنا تصبح هذه الأشياء المادية علامة على الألفة بينهم، وعلى قضاء رحلة ممتعة، وهذا الإمتاع له صور أخرى مثل حسن الضيافة في القصة نفسها؛ فقد "صافح سامر وطارق الأمير والأميرة وشكراهما على ضيافتهما وحسن استقبالهما ثم عانقا سحابا"[2]، وهذه الحظوة والعناية نفسها توجد في قصة في أدغال إفريقيا "وفي آخر يوم قام سامر وطارق بزيارة وداع لأميرة الغابة وشكراها على حسن معاملتها لهما طوال أيام الرحلة"[3]، وتكون العودة دون أي معيق أو ما يعكر صفو تلك الرحلة وكل الرحلات كانت موفقة، وفي هذا ترغيب للمغامرة للطفل، وتقريب البلدان والأمم العجيبة له.

أما في قصص "السندباد البري" فإن السندباد قد واجه صعوبات كثيرة في رحلته وأثناء عودته؛ ففي قصة "العودة" يقول: "ساعدني على حمل تلك الأموال الكثيرة والثمينة... وعرض علي شراء تلك المحاصيل خاصة أنه يصعب علي حملها إلى أقصى الأرض... وساعدني في حمل تلك الأموال"[4].

أما بخصوص نجدة البطل فإن النجدة تتنوع من قصة إلى أخرى، فقد تكون هذه النجدة معنوية كالدعاء أو صلاة ركعتين كما كان يفعل "السندباد": في قصة "في كهف الموت" وبينما أنا في ذلك أصلي، وأتضرع إلى العلي القدير أن يفك أسري ويخرجني من هذه الضائقة"[5]، وكثيرا ما تتدخل العناية الإلهية لنجدته حين يتعرض لخطر الموت ويكون سبب النجدة هنا عارضا طارئا، أو حدثا مفاجئا كمباغتة مجلس الملك في قصة

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد العجائب. ص:12.

2- المصدر نفسه. ص:13.

3- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في أدغال إفريقيا. ص:109.

4- محمد المبارك حجازي: العودة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص:7.

5- محمد المبارك حجازي: في كهف الموت. ص: د ر.

وعندما نجا "السندباد" في قصة "الفاجعة" أجزل له الملك العطاء، وجعله وزيــرا لديه، وزوجه من خيرة بنات مملكته؛ يقول "سندباد" "استوزرني على أرجــاء مملكتــه وكنت نعم الناصح الأمين، فأغدق علي الملك من كرمه... ما جعلني أبث رسالتي فــي كل أرجاء المملكة، ومن شدة تمسكه بي وحرصه على بقائي معه زوجني أحسن بنات مملكته"[2]؛ فزواجه أدى إلى استقراره، وحسن تدبيره وأخلاقه جعل الملك يتمسك بــه، وساعده كل ذلك على نشر رسالته.

وتعرض السندباد مرة إلى إساءة من نوع خاص؛ إنها إساءته إلى ذاته ونفــسه ومعاتبتها من خلال الإساءة اللاعمدية؛ وذلك عندما قتل ابنته خطأ فسار ضــاربا فــي الأرض بعيدا عن تلك المملكة "وسرت والطريق هائما على وجهي... دون أن أخبــر أحدا أو أن أعود إلى بيتي كنت شارد الذهن واهي الفؤاد ضعيف العزيمة"[3]، لقد أخفى أمر قتل ابنته خطأ حينما خرج للصيد عن الناس جميعا "شاهدت غزالة تحــت شــجرة وارفة الظلال فلم أفكر مطلقا حتى أطلقت النبال عليها، فلما وصلتها وجدت أنها ابنتي، كانت تضلل تحت تلك الشجرة"[4]، وبهذا الفعل يظل الطريق ويرحل عن ذلــك العــز، ويعود السبب في ذلك لمحافظته على ما عرف عليه من صحبة النــاس بــالمعروف، ورقة في المعاملة، ولرفقه بالحيوان؛ فكيف به يقتل ابنته فيتيه نفسيا ومكانيا ووجوديــا، ويتجه من جديد نحو المجهول.

وهذا التعدد لوظائف الاعتداء في قصص "السندباد" يجعلها تتكون من متوالية

1- محمد المبارك حجازي: النجاة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص:1.

2- محمد المبارك حجازي: الفاجعة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

3- المصدر نفسه. ص: د ر.

4- المصدر نفسه ص: د ر.

من الإساءات، مما يجعل حكاية "السندباد" تتكون من مجموعة من القصص تتتالى فيها الاعتداءات مشكلة بذلك دائرة فعل الإساءة، "فالسندباد" إذا ما تخلص من اعتداء إلا تعرض لآخر، وكان الأول مختلفا عن الثاني، وهو بدوره مختلف عن الثالث وهكذا؛ ومثال ذلك ما جاء في قصة "الوحش القاتل" كان سجانه رجلا عملاقا قوي القبضة آذاه عدة مرات وفي قصة "الوليمة المأساوية" التي يبدو موضوعها حول قوم يأكلون البشر، أما نعتها المورفولوجي فهي تشكل حلقة في سلسلة من القصص.

والذي يمكن استنتاجه بعد هذا أن هذه القصص تتوالى فيها الوظائف بشكل منطقي ترتبط كل وظيفة بالوظيفة التي قبلها، تكون سببا في اللاحقة، وأن تلك الوظائف تأتي في صورة تشكلات ثنائية، الافتقار/التجاوز، المنع /المنح، الإساءة /المساعدة، المطاردة/ النجدة، المعركة /الانتصار، التوقف/ الرحيل والخروج /العودة، وكل ذلك يصب في دائر فعل البطل، والتمكن من الموضوع المبحوث عنه، وقد مثلت هذه الوظائف وحدة قياس لقصص الطفل ذات الخاصية المتعلقة بالمغامرة.

والاتصال الوظائف المكونة لدوائر الفعل في قصص الأطفال؛ إضافة إلى تعالقها من خلال مستوى التكوين المورفولوجي؛ فإنها أيضا تتصل فيما بينها من خلال إدخال بعض المعلومات بين الوظائف حتى يتسنى لها التلاحم ببعضها، ومن أمثلة ذلك إرسال سامر وطارق لنداء استغاثة وهو ليس لجهة محددة، ويكون هذا بمثابة ربط بين ما وقع لسامر وطارق عندما تعرضا للاعتداء من الوحش البحري فيعلم ملك الجزيرة بوجود البطلين، ويرسل الطائر لمساعدتهما، ويقوم بنجدتهما.

وهناك عناصر أخرى تساعد على الربط بين دوائر الفعل؛ ومنها العناصر التي تمهد إلى التثليث، ومدار ذلك؛ أنه: إذا كان الأول في علاقة مع الثاني فلا بد أن ينتج عن ذلك ثالث: مثل:1 + 2 = 3، وهي علاقة بين "عالم الممكن الذي هو أوّلانية، وعالم الموجودات الذي هو ثنيانية وعالم الواجبات الذي هو ثلثانية"[1].

ومن أمثلة ذلك قرض الفأر "فرفور" للشباك التي وقع فيها الأسد ليست وظيفة

1 – محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا. ص: 56.

فبعد مطاردة الأسد "لفرفور" ومنعه من الحصول على الطعام، فمن الممكن أن يُطارد الأسد ويقع في شباك الصيادين، وإذا وجد الفأر وقام "فرفور" بذلك الفعل ليرتبط بصداقة مع الأسد، وهذا العنصر الأخير يقوم بدور التثليث من خلال ارتباطه بالثاني وارتباط الثاني بالأول أي أن الفأر سينقذ الأسد من الصيادين فينال احترام وصداقة الأسد. وتكون العلاقة على النحو التالي : صيادون أسد فأر/ شباك خلاص صداقة.

وقد يكون الربط من خلال عملية تكثيف الأشياء فالرحلة الثالثة هي الأصعب بالنسبة السندباد البري أي أن التثليث يولد زيادة في حدة الشيء؛ كالأخطار التي تعرض لها السندباد وكانت الثالثة أشدهن عليه وذلك عندما وقع بين أيدي آكلي البشر، أو كأن تكون المحاولة الثالثة هي الأنجح.

وهناك أيضا الدوافع المختلفة التي تؤدي إلى التلاحم بين الوظائف، وهذه الدوافع أيا كان نوعها نفسيا أو ماديا كحب التطلع والاستكشاف عند "سامر وطارق" أو نشر تعاليم الدين الإسلامي والتجارة والمال كما هو الشأن مع "السندباد" الذي يعرضه ذلك لكثير من المخاطر والمجازفات بنفسه نتيجة حاجته إلى تلك الأشياء، وهذا يوافق جانبا نفسيا مهما لدى الطفل في مراحل نموه المتأخرة كحب الاستطلاع والمغامرة، ويكون مندفعا بدوافع نفسية داخلية في الغالب، ولا يفكر كثيرا في عواقب الأمور كطلبه أن يخرج في رحلة لوحده أو مع أصدقائه، وما يقابل ذلك من خوف الوالدين الزائد عليه.

وختاما لذلك فإنه يلاحظ أن قصص الأطفال تخلو من دائرة فعل البطل المزيف؛ إلا نادرا ويتعلق الأمر مثلا "بأليسيا" زوجة الملك في قصة "سجينة المرآة" لأن ذلك لا يتناسب ومدركات الطفل، ويؤدي إلى تشويش دور البطل في فترة يرى فيها علماء النفس أن الطفل يحاول أن يتفرد بذاته، وهو يفعل ذلك قد يسعى إلى البحث عن نموذج كي يحتذي به، ويرسم لنفسه بطلا يحاول تقليده. وإذا كان هذا بمثابة تصور لسيمياء الوظائف التي تنطوي عليها قصة الطفل في الجزائر، وقيامها على جملة من الوظائف ودوائر الفعل؛ فإنه بالإمكان تناول ذلك وفق طرح مختلف يكون من خلال النموذج العاملي.

سيمياء النظام السردي

تسعى الملفوظات السردية في قصص الأطفال استنادا إلى نظامها السردي رغبة من القاص في إقناع الطفل بوجوب قبول الشيء والتحول نحوه، أو وجوب رفضه والتحول عنه، وبذلك يتم التحول من الوضع الابتدائي إلى الوضع النهائي، ويقوم ذلك على مجموعة من الملفوظات التي تضطلع بوظائف تمثل جملة من الأدوار والصلات الهادفة إلى تحقيق مشروع ما؛ على اعتبار القصة مشرعا منظما يهدف إلى بلوغ غايات وأهداف؛ وفق المكونات السردية التي هي عبارة عن مستوى سطحي يسير وفق نظام وترتيب خاص يؤول إلى بنية عميقة؛ أي التحول من نظام إلى آخر[1].

فالنظام السطحي للسرد يضطلع في عملية القص بتقديم عدد من الكائنات والأشياء والموضوعات مكسبا إياها قيما خاصة من خلال عملية التدرج السردي، ولكل منهما وظيفة: الأولى وتتعلق بتنظيم وتحديد العوامل، والثانية: عبارة عن تلك القيم التي تكون موصولة بها تابعة لها ناتجة عنها، وهذه القيم أيضا عبارة عما يتم إسناده إلى الفاعلين، وما يتصل بالفعل ويمكّن منه.

وفي هذا الصدد فإن ما يسند إليها إما أن يكون أوصافا؛ فيكون ذلك بمثابة بيان لحالة ووصف لذات، وإما أن تكون أفعالا ناتجة عن حركاتها وتحولاتها، فيؤدي ذلك إلى أحوال متغيرة، وإلى قيم جديدة، وكثيرا ما يكون الجانبان متداخلين متصلين يصعب الفصل بينهما، فالصفات مثلا:القوة والمعرفة والحيلة تمكن من أداء الفعل، وهذا الأخير يكون علامة على الصفة المثبتة والقيمة الجديدة ومنتج لهما في آن.

ويمكن كشف ذلك وبيانه من خلال النموذج العاملي الذي وضعه "غريماس" والذي هو بمثابة "نظام خاضع لعلاقات قارة بين العوامل، ومن حيث صيرورة قائمة عن تحولات متتالية ذلك أن السرد ينبني على التراوح بين الاستقرار والحركة، والثبات والتحول في آن"[2].

والقص للأطفال في بنيته من حيث كونه حكيا وتمثيلا لما وقع أو يقع لا يصبح

1- ينظر، ألجيرداس جوليان غريماس: في المعنى. ص: 22.

2- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي نظرية غريماس، عالم الكتاب، تونس، د ط، 2006. ص: 32.

ذلك حكيا إلا بعد أن يتم نقله وقصه بواسطة شخص ما من منظور أن "القصة تمثيل معرفي لسلسلة من الأحداث تعمل بموجب العلة والسببية وكذلك الأهداف والغايات "[1]، فعن الحدث ينتج الصراع، وعن الشخص يترجم ما يقص إلى أفعال فيتحول ذلك إلى علاقات ونتائج وأهداف.

فالذهاب في رحلة يتبعه رجوع منها، وبين الذهاب والإياب تنتظم سلسلة أحداث الرحلة، وما يقع فيها أو ما يتم استكشافه أثناءها، وما يتصل بذلك من أفعال فيتعلق اللاحق بالسابق، وقد يحدث خرق في هذا التسلسل لضرورة تقتضيها القصة بإضافة شيء جديد فيها؛ كالتعرض لوضعية عامة، أو كإدخال شخصية مثلما جاء في قصة "نصيحة أم"؛ قالت الأم:"أريد أن أعطيكما بعض النصائح... إن بهذه الغابة حيوانات مفترسةً، تبطش بالأرانب وتفتك بها، وأشرها الثعلب الماكر"[2]؛ فقبل إسداء النصيحة تتطرق الأم إلى الوضع العام في الغابة، وصفات الثعلب؛ مما يؤدي إلى تسبيق شيء يفسح له المجال ثم العودة إلى ما قبل ذلك باسترجاع السابق.

ومن خلال التحول الذي يحصل في الفعل تعتمد القصة على محور دلالي من نوع الحالة السابقة أو الآنية والحالة النهائية، كتعرف "سامر وطارق" في سلسلة مغامراتهما على الجزر والبلدان والأماكن التي رحلا إليها من خلال مراحل ثلاث وهي؛ التطلع وهو سابق عن الرحلة ثم الخروج وما قاما به وهو آن الرحلة وما حصل في النهاية هو الاكتشاف والمعرفة والعودة.

فقد تحولا من حالة اللامعرفة بالمكان إلى حالة المعرفة به من بعد سفر وعودة، صاحبه انتقال في المكان من اللاعجيب إلى العجيب، ومن اللاخارق إلى الخارق، ومن المعتاد السفينة إلى اللامعتاد الطائر الضخم، "رجع الطائر إلى السفينة... وقال: للطفلين بكل لطف وأدب ولياقة، لا تخافا أيها الصبيّان... أنتما الآن في حمايتي، ولن يصيبكما مكروه مادمتما معي.."[3]؛ ففعل الاعتداء الذي وقع على الطفلين أعقبه فعل إنقاذ الطائر لهما فلولا الاعتداء ما كان الإنقاذ من حال خطر الوحش البحري،

1- قاسم المقداد: التحليل السيميائي للقصة، الموقف الأدبي، سوريا، العدد 272، السنة 23 كانون الأول 1993م. ص:21.

2- عمر جيدة: نصيحة أم. ص: د ر.

3- خضر بدر: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العجائب. ص: 8.

وبنقلهما إلى الجزيرة يتم التعرف على المكان، وتزول حالة عدم المعرفة بـــه؛ ليحدث التغيير بداية من فعل الإنقاذ؛ وهذا التغير يكون من خلال التتابع المنطقي الذي ينتج عن التعاقب الزمني لسير الأحدث؛ حيث يكون الانتقال من حالة ابتدائية إلى حالة نهائية؛ وبالتالي يمكن قياس نظام السرد في هذا الجزء من القصة، والذي يمكن تعميمه على مجموع قصص الأطفال ذات المنطق السردي المشابه فهي تنطلق مـــن موضـــع دلالي واحد هو الحال، ولكن تنفصل من خلال الملفوظات السردية التي تعمـــل علـــى تمييز الحالات باستمرار؛ فتظهر الحال القبلية وعلى نقيضها الحال البعدية.

حال ⟵ حالة الخطر ⟵ حالة الطمأنينة

حال ⟵ حالة الجهل ⟵ حالة المعرفة

مثل: لون ⟵ أسود ⟵ أبيض

ويمكن رصد حركية القصة، وما تشتمل عليه من أحوال وأفعـــال مـــن خـــلال منظار "غريماس" الكاشف للنظام السردي الذي يعتمد النموذج العاملي في تتبع المحاور التالية:

الأدوار العاملية: وهي الأدوار التي تسند لممثل أو مجموعة مـــن الممثلـــين وداخلهـــا يقومون بوظيفة واحدة[1] تحدد دورهم في القصة؛ فالعامل عند قيامه بالفعل يحتـــل دورا غرضيا بالإضافة إلى دره العاملي في علاقته بالوظائف المسندة إليه؛ ومن هنا يـــصبح الدور العاملي هو الموقع الذي يحتله فاعل ما من خطاطة النموذج العاملي؛ كأن يقـــوم بدور المرسل أو المرسل إليه أما دور الوظيفة فهو ما يوكل إليه القيام به، وهكذا

1- ينظر، عبد المجيد نوسي:التحليل السيمياء للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002. ص:117.

تكتسب العوامل هويتها وتتحدد معالمها تدريجيا في مجرى القصة من خلال ما يسند إليها مما يجعل كل عامل وحدة متميزة عن غيره.

فالأمير "همّام" في قصة "في جزيرة العجائب" مرسل من حيث دوره العاملي في هذه القصة؛ فهو من يرسل الطائر الضخم الذي يقول: "أرسلني إليكما الأمير همّام أمير جزيرة العجائب... وأنه بانتظار قدومكما "[1]، وهو من يقوم بأداء واجب الاستقبال والضيافة، وتوفير الحماية للطفلين؛ "خف الأمير لاستقبالهما والترحيب بهما... أنتما الآن في حمايتي وضيافتي"[2].

أما الصبيان "سامر وطارق" فوظيفتهما العاملية فمرسل إليه يستفيدان من خدمات الطائر والأمير، وأما الطائر الضخم "ريحان" فيمثل دور المساعد من جهة؛ وهو فاعل من جهة أخرى؛ يقوم بالقضاء على الوحش المرعب "انقض الطائر الضخم بسرعة البرق على الوحش المرعب، وغرز في جسده مخالبه التي تشبه السيوف، وارتفع به عاليا في الفضاء ثم ألقاه على الأرض بعنف... وتكوّم جثة هامدة لا يبدي حركا"[3].

وبتخليص الصبين يقوم بنقلهما إلى الجزيرة بطلب من الأمير؛ فالدور الذي يقوم به الطائر يشتمل على تكثيف للفعل من خلال الأفعال: انقض، غرز، ارتفع، ألقى، ثم رجع، هبط ، حمل، هدّأ؛ في هذا قول:"رجع الطائر إلى السفينة هبط بكل هدوء... وقال للطفلين بكل لطف ولياقة وأدب: لا تخافا أيها الصبيّان... أنتما الآن في حمايتي... كما طلب مني أن أحملكما إليه"[4]، ويقابل ذلك التكثيف للأفعال تكثيف دلالي يخص صفات الطائر؛ فهو لبق لطيف يحسن معاملة الأطفال من ناحية، ومن ناحية أخرى يخص الجانب المعنوي للطفلين في تهدئة روعهما؛ بقتله للثعبان، ومخاطبته لهما بلطف ولباقة، وإخبارهما بأنهما من الآن في حمايته، وضيافة الأمير.

أما الوحش المرعب والرياح الهوجاء فهما يقومان بدور المعارض؛ فالرياح العاتية تعيق سير السفينة وتجهد الصبيين؛ "أخذت...الرياح تضرب بوحشية وقسوة لا

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العجائب. ص: 8.

2- المصدر نفسه. ص: 9.

3- المصدر نفسه. ص: 7.

4- المصدر نفسه. ص: 8.

مثيل لها. بينما بدأت السفينة تتمايل وتتأرجح بفعل الرياح الغاضبة"[1]، وأما الوحش فيتمثل دوره الوظيفي في إرعاب الطفلين من خلال اعتراضه السفينة، ومحاولة تحطيمها وقد سبقت الإشارة إلى ذلك.

وباعتراض البطلين، وبوقوعهما في حال الخطر فإنه يؤدي إلى فعل آخر؛ فقد أسرع سامر إلى جهاز الاتصال ووجه نداء عاجلا يطلب به الإغاثة"[2]، وهكذا يصبح لجهاز الاتصال دور عاملي يتمثل في المساعد، ويقوم بوظيفة توصيل النداء، وتحديد مكان وجودها.

والشيء نفسه في قصة "حيلة أرنب" حين يقوم ملك الأرانب بإرسال الأرنب؛ فإنه يقع مرسلا بالنسبة للدور العاملي، وتتجسد وظيفته بحسن معاملته لرعيته ومشورته لها، ومعرفته بأفراد رعية، وثقته فيهم، ولذلك وافق على طلب الأرنب "فيروز" "تريد أن تقول أيها الأرنب أن لك حيلة تخلصنا بها من الفيلة... إفعل والله معك"[3]، فالملك حريص على استعمال الحيلة في الحصول على الأشياء من خلال توصيته الأرنب "فيروز" بالجنوح إلى الحكمة في التعامل مع مجتمع الفيلة.

والأرنب فيروز كعامل فهو مرسَل إليه مكلف من قبل الملك، وهو من يقوم بالفعل، ويظهر في القصة متحمسا، ومجتهدا في خدمة جماعته، مقْدما على التضحية بنفسه في سبيل مجتمع الأرانب؛ عارفا بما سوف يقوم به، ومخططا بارعا لدوره؛ فقد ذهب الأرنب إلى ملك الفيلة في ليلة مقمرة، وقال له: "أيها الملك إني موفد إليك من قبل القمر، صاحب العين التي تشربون منها...كيف أصدق أنك مرسل من قبله؟ إذا لم تصدقني سيدي فتعال معي إلى عين الماء التي أفسدتها فيلتك. يا مالك الملوك إن القمر يتوعدكم شرا إن لم ترحلوا عن هذا المكان... سأذهب معك للاطلاع على صحة كلامك... ولمّا وصلاها قال الأرنب ضع خرطومك سيدي في عين الماء فإن رأيت القمر قبالتك فثمة الدليل... نظر الفيل في الماء فرأى انعكاس صورة القمر على

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العجائب. ص: 6.

2- المصدر نفسه. ص: 7.

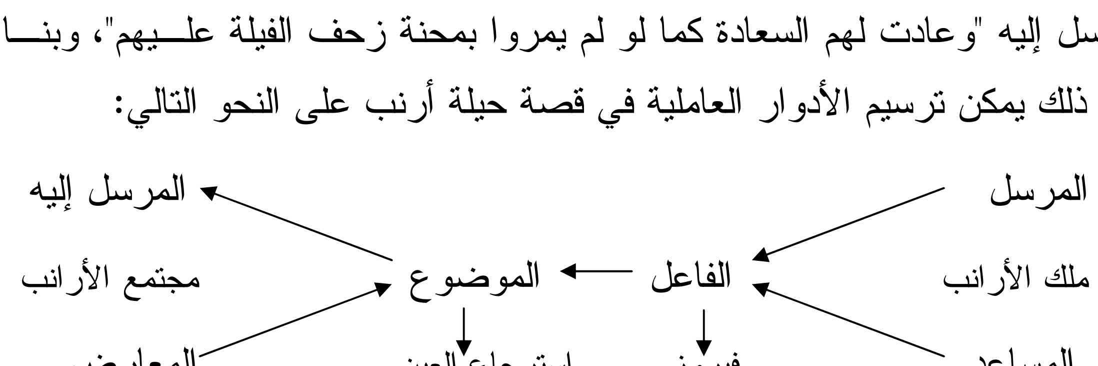
3- محمد المبارك حجازي: حيلة أرنب. ص: د ر.

إن الثقة بالنفس رغم ضعف الأرنب وصغر حجمه أمام الفيل وضـــخامة جثتـــه مكّنت الأرنب من استدراج الفيل والتفوق عليه، ويمثل ذلك حالة العوامل مـــن خـــلال ثنائية من نوع : الضعيف والقوي، صغير الحجم كبيره، والتـــي يمكـــن أن لا يؤخـــذ بمنطقهما في عملية التفوق في هذه القصة ويرجع ذلك لدهاء الأرنب.

ويشكل استرجاع العين من حيث الدور العاملي الموضوع، أما من حيث الوظيفة فتكمن قيمته فيما توفره العين من ماء يضمن الحياة لمملكة الأرانب وهـــي الموضـــوع المتصارع عليه.

ويعد ملك الفيلة ومجتمعه؛ هو القائم بدور المعتدي؛ بتحطيمـــه لأرض الأرانـــب، واستحواذه على عين ماء الأرانب؛ فقد "توجهوا صـــوب مملكـــة الأرانـــب.. فداســـوا بأرجلهم من داسوا، وفر الباقي إلى جحورهم؟ وتحولت حياتهم إلى جحيم لا يطـــاق؟"[2] إن هذا الاعتداء السافر لم يكن من مردّ له إلا ما قام به الأرنب "فيـــروز" وبمـــساعدة القمر؛ الذي يقوم بدور المساعد، وتمثلت وظيفته في إرعـــاب ملـــك الفيلـــة لمـــا رأى صورته في الماء، وظن أنه قاتله فترك وجماعته العين.

وأما المستفيد من هذه الأفعال وما حصل؛ فهو مجتمع الأرانب الذي يقع في دور المرسل إليه "وعادت لهم السعادة كما لو لم يمروا بمحنة زحف الفيلة علـــيهم"، وبنـــاء على ذلك يمكن ترسيم الأدوار العاملية في قصة حيلة أرنب على النحو التالي:



1- محمد المبارك حجازي: حيلة أرنب. ص ص: د ر، د ر.

2- المصدر نفسه. ص: د ر.

يشكل هذا النموذج فضاء تركيبيا توظف فيه الكائنات، وتتحقق فيه الموضوعات والقيم؛ وفق مسارين: أحدهما تشكيلي ثابت والآخر متغير المضمون متحرك الأفعال، ومعه القائمون بالفعل، فالأول ملفوظ تشكيلي يقوم بالعرض، والثاني عبارة عن ملفوظات للأحوال والانجاز، وما يتصل بهما.

منطق نظام العلاقات:

إن المحاور المشكلة للنموذج العاملي تعتمد في نظامها على ثلاثة محاور زوجية متصلة ببعضها البعض وفق منطق سردي يخص كلا منها.

1- محور الرغبة: ويحتوي على علاقة الذات والموضوع.

في هذا المحور يتم الكشف عن علاقة الذات بالموضوع، ويتحقق ذلك بقيام الذات بالبحث عن الشيء أو الموضوع المفقود من خلال محور الرغبة في علاقة سببية رابطة بينهما فلا وجود لأحدهما في غياب الآخر، ويعد هذا المحور الأصل ونقطة الارتكاز، وعمق عملية القص وسارية النموذج العاملي، وعندما تتحول هذه الذات إلى الفعل تصبح فاعلا؛ ودور الفاعل في القصة يشبه دور الفاعل في الجملة النحوية، وليس شرطا أن يكون دائما بشريا، ودور الموضوع أيضا لا يكون دائما شيئا إنما ما يحدد هذا وذاك؛ هو ما الدافع للموضوع والباعث إليه؟ ومن الباحث عنه، ولماذا يبحث عنه؟ وما هو الموضوع المبحوث عنه، وما هي قيمته؟.

ويقابل الفاعل في القصة من يقوم بالفعل فيها، وقد يكون شخصا يتم تعيينه بواسطة اسم العلم كالسندباد في قصص "السندباد البري" وسامر وطارق في قصص "مغامرات سامر وطارق" أو تسمية عامة كالملك في قصة "سجينة المرآة" "لجميلة حمودي " والطفلة زينب في قصة "حديقة القمر" لخضر بدور، أو حيوانا كالذئب أو القنفذ في قصة "بين مكائد الذئب وحيل القنفذ" "لنور الدين رحمون"، أو شيئا معنونا كالاستعمار في قصة "الرصاصة الأخيرة" لمحمد مشعالة، وقد يكون شيئا جامدا مثل الدمية الخشبية في "قصة الدمية الخشبية" "لمحمد المبارك حجازي"، والذي يحدد دور الفاعل هو صلته بالموضوع.

أما الموضوع فيكون في الغالب شيئا معنويا كحب التفوق والجهل والمعرفة في قصة "الذئب والقنفذ" لـــ "ق علاهوم"، وكالفقر والعمل في قصة "الرجل الكريم" "لمحمد المبارك حجازي" أو شيئا كالدمية في قصة، "قواعد اللعبة" "شيخي فاطمة الزهـــراء" أو حيوانا كالأسد في قصة "مرض أسد" "لنور الدين رحمون"، أو زوجة الأب في قـــصة "سجية المرأة "ل جميلة حمودي"، وبين الفاعلين والمواضيع والأشياء صـــلة رحـــم لا تنقطع، ولا تنفك مشكلة بذلك محورا مشحونا بالدلالة الكامنة وراء الرغبة من خـــلال فعل تعاقدي بين الذات الفاعلة والشيء الموصول بها من خلال حدوث حالـــة الرغبـــة التي تؤدي إلى التواصل مع الموضوع أو الشيء إما اتصالا وإما انفصالا.

ويكون ذلك من خلال عملية القص التي تتحول بدورها إلى نوع آخر من التعاقد الضمني أو العلني بين الراوي والمروي له كما هو شائع في قصص ألف ليلة وليلـــة[1] وكذا الحال بالنسبة لقصص "السندباد البري" "لمحمد المبارك حجازي" التي هي عبـــارة عن سلسلة من عشرين قصة يتم إدماج السامعين مع المرسل إليه الـــسندباد البحـــري، وتفضي تلك العلاقة إلى تجانس الذات مع القيمة أو الموضوع لبلوغ ما تـــصبو إليـــه سواء كانت هذه الذات فاعلا أو مرسلا إليه.

وبتتبع مواقع ذوات الحالة الفاعلين في قصص الأطفال فإن أحـــوالهم ومحاولـــة حصولهم على الأشياء، وعدم امتلاكها يكونان بمثابة القوة الدافعة لرغبة امتلاك ما هو مفقود؛ كالمال وطلب الحياة السعيدة؛ فمن خلال الملفوظات السردية تتبين حالة الفقـــر التي يعيشها الرجل وأسرته في قصة "الرجل الكريم"، وتظهر وهي في حالة انفـــصال عن المال ولقمة العيش، ومما يزيد في تعميق الإحساس بقيمة الموضوع؛ الجيران الذين كانوا لا يراعون حق جارهم، فتحكي القصة: "أن رجلا اسمه عبد الكريم، كان فقيـــرا معدما يكاد لا يجد قوت يومه، والذي كان يحيّره أكثر أن جيرانا له لا يهتمون به، ولا يطبقون حقوق الجوار"[2]؛ هنا يتم تقديم الفقر من خلال الصيغة النحويـــة "كـــان فقيـــرا معدما" ويمكن تحليل واقعة الفقر في هذه القصة إلى مستويات ثلاثة:

1- ينظر، عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 1997. ص: 103.

2- محمد المبارك حجازي: الرجل الكريم. ص: 6.

المستوى النحوي: الفاعل: ويقع شيئا وشخصا؛ الفقر والجيران.

المستوى الدلالي: قيمة: موضوع رجل فقير معدم ، من لا يجد قوت يومه، ومن لا يُؤدى حقه في الجوار.

المستوى العاملي: ممثل، شيء غير صوري، يتصل بمن كان معدوما يكاد لا يملك قوت يومه، فهو "يرى أبناء جيرانه، يخرجون بأنواع الفاكهة والملذات، يأكلونها خارج البيت، وأبناؤه يحملقون فيهم... يعودون إلى أمهم قائلين: أماه لماذا يأكل أولاد الجيران كل الخيرات، بينهما نحن لا نجد ما نأكل؟ "[1]، وكل هذه الأشياء الظاهرة من انعدام القوت، ومعاملة الجيران، وعدم أداء حق الجوار يقابله سيميائيا تصور ديني واجتماعي كعمق لذلك الظاهر.

وهذا ما يجعله يقيم حجة دينية أخرى بعد الحجة الاجتماعية على الحياة التي كان يعيشها، وكل ذلك يشكل دوافع تؤدي إلى رحيل الرجل عن القرية بحثا عن العمل، ومنه الانفصال عن الفقر، وتقف زوجته مساندة مشجعة له على السفر عندما أخبرها بأنه خارج لطلب الرزق؛ "قالت له: سر على بركة الله.. في طاعته، فمن يتق الله يجعل له مخرجا... أما أنا فسأقوم برعاية الأبناء"[2]؛ فيغادر إلى بلاد مجاورة ويبحث عن عمل ويمثل ذلك إرادة الفعل، ويحصل على ذلك عندما يلتقي بالشيخ "مجاهد" الذي يوفر له العمل والمسكن يقول الشيخ: "أخي ما أحوجني إلى إنسان مؤمن يعمل معي في الزراعة، والرعي فمالي كثير... ومن الآن فصاعدا إن شئت أن تعمل معي فعلى الرحب والسعة وإن شئت إحضار أبنائك... فالمسكن واسع مريح "[3]، وسيمكنه ذلك من حياة مريحة، ويمثل ذلك الموضوع المبحوث عنه.

وهكذا تتحقق رغبة الذات في الانفصال عن الفقر والاتصال بالثراء بعد أن عاد وأحضر أسرته، وبدأ بالعمل "فعاد وأحضر أسرته وبدأ يعمل... ويعمل... حتى أصبح ثريا محترما معروفَ المكانة بصدقه وكرمه ومساعدته للفقير"[4]، ويتصل موضوع الفقر

1- محمد المبارك حجازي: الرجل الكريم. ص:7.

2- المصدر نفسه. ص: 9.

3- المصدر نفسه. ص ص: 13، 14.

4- المصدر نفسه. ص: 14.

وهذه العلاقة بين الفاعل والموضوع يمكن تحقيقها من خلال علاقة الاتصال والانفصال؛ فالذات في حالة الانفصال عن المال ترغب في الانفصال عن الفقر، ويتحقق لها الاتصال بالثراء، من خلال التواصل العاملي التالي.

الذات ∩ شيء ⟵ الذات ∪ شيء

عبد الكريم ∩ الثراء ⟵ رجل ∪ الفقر

والقارئ لقصص الأطفال في الجزائر يلاحظ أن الثراء والمال بالإضافة إلى كونه مصدرا للحياة السعيدة؛ فأنه يتم توظيفه كمصدر لنيل الاحترام والتقدير، والمكانة الاجتماعية المرموقة، وقد يعود لطبيعة المجتمع الجزائري في تصورها للمال في هذه الفترة، وتطلع الناس للثراء بكل الوسائل، وإن كانت القصة هنا تدعوا للحصول عليه "بالعمل والعمل"؛ وفي ذلك إشارة إلى مصادر الثراء من خلال تكرار كلمة العمل للدلالة على ملفوظين للثراء واحد يكون بالعمل وآخر من دونه.

وتتعدد موضوعات القيم المتصل بها والمنفصل عنها في قصص الأطفال مشكلة بذلك في كل مرة إرادة جديدة وكينونة مختلفة؛ كاسترجاع الجديين في قصة "المعزة الصينية"، أو الرغبة في تحقيق الصحة كما هو في قصة "مرض أسد"، أو محاولة التغلب على الآخر وحب السيطرة عليه في قصة: "الذئب والقنفذ"، أو البحث عن العمل والقضاء على الفقر كما في قصة "الرجل الكريم"، أو طلب العلم والمعرفة كما هو الحال في قصة "الرحالة الماهر" لسمية سعادة" أو نشر الدين وتحقيق الثراء في قصص السندباد البري، أو تغيير الحياة الاجتماعية في قصة "هجرة الغراب قرعوش" "لعبد الحفيظ شلاق".

وكل هذه القصص تتبني علاقة رغبة الفواعل فيها على علاقات بين الانفصال والاتصال أو وجودها على حال ثم سعيها لتغيير أحوالها، وهي في حالة فقدان وعدم امتلاك للموضوع تكون في حلة انفصال من نوع (ف ∪ م)، وفي حالة التحول عن ذلك تكون في حالة اتصال من نوع (ف ∩ م)، وبالانتقال عبر الملفوظات السردية

ولا تخرج قصص الأطفال في الجزائر عن هذا النظام وإن تعددت صور ظهوره فيها، أما بالنسبة للقصة الواحدة فإن حالات الاتصال والانفصال تكون محدودة لعدم تعدد موضوعات القيمة، وهذا ما يجعلها تختلف عن قصص الكبار التي غالبا ما تتعدد فيها الحالات والموضوعات، وتمثل قصة "هجرة الغراب قرعوش" محاولة هروب الغراب "قرعوش" من الفقر إلى الثراء، ومن الريف والتخلف إلى المدينة والتقدم، ومن حياة الشظف والجمود إلى حياة الرخاء والحركة، ويشكل كل ذلك موضعا قيميا يسعى الغراب "قرعوش" لتحقيقه.

وتقوم ملفوظات الحالة énoncés êtas في هذه القصة بتجسيد حياة مجتمع الغربان، ومكان وجودهم؛ "فعلى إحدى قمم الجبال العالية، انتصبت قرية صغيرة تسكنها عائلة الغربان القراعشة، وهي عائلة تعيش من الفلاحة والصيد، وكان كل فرد من أفراد هذه الغربان راضيا وسعيدا بحياته متمسكا ومحافظا بالعادات والتقاليد... وكانت حياتهم مبنية على أساس التفاهم والمعاونة فيما بينهم... في قريتهم الهادئة"[1]؛ فمجتمع الغربان يبدو راض بحياته، متمسكا بتقاليده، ومتصلا بعاداته وأرضه وقريته.

ولكن الغراب "قرعوش" لم يكن راض عن هذا الوضع، وكان متطلعا لحياة أفضل مختلفة عما يوجد فيه أهله، وهو شعور بالافتقار Maque من خلال عدم حصول الغراب على موضوع القيمة؛ الحياة الأفضل، ويظهر ذلك من خلال هذا الملفوظ؛ "غير أن غرابا منهم يدعى قرعوش كان منعزلا بأفكاره عن الجماعة، وكان غير راضيا[*] بحياته في هذه القرية، يرى أن الفلاحة لا تناسبه ولا تصلح لمقامه، وأن عائلة القراعشة بلداء... لا يعرفون الحياة العصرية"[2]، وهذا الافتقار مع الشعور بعدم

1- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش. ص: 1.

*- هكذا وردت في النص.

2- المصدر نفسه. ص: 2.

ولكي يتمكن من ذلك قرر "أن يفارقهم ويهجر إلى المدينة حيث الحياة الراقية والتقدم في جميع الميادين إن المدينة هي حلمه الوحيد منذ كان صغيرا... إنه حلم الهجرة من القرية البائسة"[1]، وشكل كل ذلك قناعات عند الغراب ليقوم بالفعل ويبدأ رحلته إلى المدينة ولم يثنه عن عزمه بكاء أمه وأخته المترجية له بعدم السفر، ومحاولة أهله إقناعه بأن حياة الغربة صعبة لا تطاق، وتتميز بالعنصرية وانعدام الصداقة[2]؛ فلا يزيده ذلك إلا إصرارا على الفعل.

ويصبح ذلك داخل القصة برنامجا سرديا Programme narratif يسهر الفاعل على القيام به ثم تحقيقه، وهكذا يتوجب عليه الدخول في المواجهة من خلال إرادة الفعل المراد التمكن منه، والفعل المراد التخلص منه، حيث تشكل فيها إرادة الفعل مرحلة البداية؛ كسفر الغراب وعدم رضاه بواقع قريته، ثم ظهور الرغبة في التحول يمثل ذلك بداية المواجهة؛ كالمواجهات التي اصطدم بها الغراب في طريقه إلى المدينة، وهي مواجهات مع المجتمعات الأخرى فبمجرد أن يسألها عن الطريق المؤدي للمدينة يقابل ذلك بشتى أنواع الشتم والاعتداء.

ويبدأ رحلته تحت طوية برنامج سردي يصل فيه أولا "إلى غدير اللقاليق* نفروا منه لما رأوه قدم لهم التحية وطلب منهم أن يدلوه على الطريق الذي يؤدي إلى المدينة فضحكوا منه جميعا، وقال أحدهم: أنت يا لون البذنجالة* تريد أن تذهب إلى المدينة ألا ترى وجهك في المرآة أتريد أن تفزع سكان المدينة بلونك المشؤوم هذا؟... هيا اذهب

1- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش. ص: ص ن.

2- ينظر المصدر نفسه. ص: 3.

*- هكذا وردت في النص.

*- هكذا وردت في النص.

ف (الغراب) ∩ م (المدينة) يقع ف (الغرب) ∪ م (المدينة).

ومع ذلك واصل طريقه حتى وصل إلى شجرة فجلس تحتها طلبا للراحة؛ فانهالت "عليه مجموعة كبيرة من الصقور... ضربا وشتما واستهزاء به، ثم فتحوا حقيبته ورموا ما بداخلها... أين تذهب يا زفت يا أبا فحمة"[2] فبالإضافة للتمييز العنصري بنعته بأبي فحمة يُعتدى عليه، وترمى أشياؤه، وهذه المواقف والأفعال تقف حاجزا مانعا أمام تحقيق رغبته في الاتصال بالمدينة الذي يجابه بالانفصال عنها مرة أخرى، ويمكن تمثيل ذلك بالعلاقة السابقة نفسها:

ف (الغراب) ∩ م (المدينة) يقع ف (الغرب) ∪ م (المدينة).

ومع رغبته في الوصول إلى المدينة، وبعد كل ما بذله من جهد وما تعرض له يصل إليها، ويمثل ذلك إرادة الفعل Vouloir faire وتحقيق ما نواه، ورغم ذلك فإن "حلمه هذا تبخر لما وصل إلى المدينة... وواجهته مشاكل وصعوبات تمثلت في عدم وجود العمل، وعرف أن أصحاب المصانع لا يمنحون العمل للأجانب، وعرف أنهم عنصريون يكرهون الغربان ويطاردونهم في كل مكان... (وقالت) له مجموعة من الحمام: من أين جئت يا أسود؟ ثم قالت واحدة منهن: أنظروا كيف يسير إنه أعرج! ... مرت شهور وسنين* على قرعوش في المدينة، تعرض فيها إلى التشرد والجوع كما شعر بالحنين إلى أسرته وقريته... وفقد الأمل وكره هذه الحياة كرها شديدا"[3]، ويقع له الشيء نفسه، وتتأكد العلاقة نفسها، ويحدث الانفصال عن القيمة التي سعى إليها لثالث مرة، والتي يمكن تجسيدها من خلال العلاقة السابقة أيضا:

1- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش. ص ص: 5، 6.

2- المصدر نفسه. ص ص: 6، 7.

*- هكذا وردت في النص.

3- المصدر نفسه. ص: 8.

ف (الغراب) ∩ م (المدينة) يقع ف (الغرب) ∪ م (المدينة).

ومن هنا يظهر أن الموضوع المبحوث عنه ومحط الاتصال كان مشكلا على الفاعل، ومن خلال إرادة الفعل واتصال الفاعل بالموضوع يتعرف على حقيقة قيمة الموضوع المنفصل عنه؛ وهو حياة الريف ومجتمع الغربان وواقع قيمة الموضوع الجديد المتصل به والذي لم يكن كما كان يتصوره؛ وهو حياة المدينة، وتتأكد الذات، ويتقنع الفاعل "الغراب" بعدم الانفصال عن جماعته فيعود إلى القرية " عاد إلى قريته وطلب السماح من الغربان وعرف أنه كان مغرورا لا يهتم بنصائحهم، وأصبح يعيش حياتهم متمسكا بأرضه وعاداته ووطنه، يستشيرهم في أمور حياته"[1].

وبناء على ذلك تعود الذات إلى الموضوع المنفصل عنه، وما كان سير القصة في نهايتها في الاتجاه المعاكس بالنسبة لرغبة ومطلب الفاعل الأول إلا تحقيقا وتأكيدا على موضوع القيمة الأول والمنفصل عنه؛ المتمثل في القناعة بالحياة، والتمسك بالمجتمع والوطن ، ويمكن إجمال تلك العلاقات الخاصة بمسيرة الغراب في النموذج العاملي للوصل والفصل التالي:

ف ∩ م ← ف ∪ م ← ف ∪ م ← ف ∪ م ← ف ∩ م

فعن الانفصال والتراجع عنه يقع التحول في نهاية القصة إلى الاتصال النهائي بين الغراب وحياة جماعته، وتعود العلاقة إلى وضعها الطبيعي والأصلي، ويكون الاتصال بالقيمة الأولى مثلما هو حال نهاية الغراب "قرعوش" لأن الانفصال عن القرية والاتصال بالمدينة أصيب بعكس؛ مما كان الفاعل يعرفه عنهما، وهذا التأكيد على اتصال الفاعل بجماعته يترجم الغاية الغرضية من القصة التي تسعى إلى تمجيد قيم كثيرة تتعلق بفكرة الجماعة والتضامن والقناعة والوطن والتمييز العنصري.

ويتبنى الفاعل ومنه المرسل إليه الطفل ما كانت تتبناه جماعته، ويعود إلى القرية عازفا عن الهجرة بعد معرفته واقتناعه بموضوع الهجرة إلى المدينة وقيمتها، ويتحول مما هو فردي إلى ما هو جماعي بعد أن تأكد من عدم جدوى عمله، وبناء تصور آخر عن المدنية وعن الآخر المهاجر إليه الذي لم يكن يعرفه.

1- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش. ص: 8.

ويتحول افتقاره إلى المدينة، وطلب حياة غير حياته، وأرض غيـر أرضـه، ووطن غير وطنه، ومجتمع غير مجتمعه؛ والذي صحبه في كل محطة مـن محطـات سعيه سخرية المجتمعات الأخرى منه، واعتداء أفرادها عليـه، إلـى الرضـا بواقـع الجماعة، والتمسك بالوطن، والقناعة بحياة القرية، كما دفعه ذلك إلى مراجعة حساباته، والندم على هجرته وما سعى إلى تحقيقه، ويصبح الفاعل في هذه القصة هو المرسـل والمرسل إليه في آن، وقد حصل ذلك باكتساب الأشياء قيما مخالفة لما كان مأمولا منها كالهجرة والمدينة والأمم الأخرى.

ويستقبل المرسل إليه الطفل باعتباره متلقي القصة ما لاقاه الغراب من مواقف مثيرة للسخرية والاحتقار والاضطهاد والتمييز العنصري والتشريد، ما يجعله غير آمل في أن يجد الأفضل عند الآخر خاصة بتلك الصفات والمعاملات، وذلك من خلال هذا الفاعل الذي يسعى إلى خلق معادل موضعي لدى الطفل يجعله يبتعـد عمـا حـصل للغراب، وعدم الإقدام على شيء إلا بعد معرفته، وإدراك مختلف جوانبه، وعدم التفكير في الهجرة وترك الوطن، في وقت كثر فيه في الجزائر تطلع الشباب إلـى مـا وراء البحر.

والدارس لقصص الأطفال يلاحظ نوعا آخر من العلاقات بين الذوات والأشـياء؛ كأن تقدم عملية السرد ملفوظ صلة مركبة أين تتعدد الذوات في علاقتها بالشيء الواحد، وهنا تصبح حركة الوصل والفصل بين القيم في علاقتها بالفاعل ذات تسلسل تتـابعي من خلال وصل ذوات موجهة نحو شيء واحد أثناء عملية سردية.

وأكثر هذا النوع من الصلة انتشارا في قصص الأطفال؛ هو وجود ذاتـين فـي علاقة بشيء واحد، و"بذلك نجد أنفسنا أمام ذاتين متواجدتين معـا ومهتمتـين بـشيء واحد... وهنا لا يمكن اعتبار الذات (ذ1) المنفصل عن الشيء ذاتا كامنة (موجودة) إلا إذا كان هذا الشيء على اتصال مع ذات ثانية (ذ2) وبعبارة أخرى لا تعطي الذات قيمة للشيء إلا إذا كان الشيء ملكا للآخرين"[1].

ومن أمثلة ذلك ظهور الذئب في قصص الأطفال منفصلا عن بعض القيم التي

1- ألجيرداس جوليان غريماس: في المعنى. ص ص: 84، 85.

تكون موصولة بالقنفذ، وتبين قصة "الذئب والقنفذ" أن قيمة الذكاء مفقودة عند الذئب موجودة عند القنفذ؛ لذلك عُرف الأول في القصص بعقده أمام الثاني الموسوم فيها بالذكاء؛ فقد أراد الذئب أن يتغلب على القنفذ، وأن يأخذ بثأر أجداده منه، وتحكي القصة ذلك: "كان يا مكان، ذئب صغير عازم بشدة لأخذ ثأره من القنفذ نظرا للإهانات المتعددة التي ألحق به* هذا الأخير لأجداده"[1]، ولكي يأخذ الذئب (ذ1) بثأره ويتفوق على القنفذ (ذ2) جاءه مرة ودعاه إلى التشارك في زراعة قطعة أرض وقال له: "أدعوك لإنشاء جمعية... وهناك بالقرب من جحري توجد قطعة أرض خصبة يمكننا حرثها بسهولة وزرعها"[2]، وشرعا في العمل، وتحولا إلى الفعل.

وكان القنفذ متفطنا لحيل شريكه، وزرعا الأرض بصلا، وطلب القنفذ من الذئب أن ينتظر المحصول، وقال له: "بعد زرع البصل لن يتبقى لنا إلا أن ننتظر سبعة أو ثمانية أشهر لجمع المحصول"[3] وافق الذئب القنفذ على هذه الفكرة، ولكنه أظهر شيئا آخر وهو عدم انتظار كل المدة المقترحة من غريمه "فلما اخضر البصل الأمر الذي حفز استعجال الذئب... لنجمع المحصول في الحين أمر الذئب"[4]؛ فخيره القنفذ بين الأوراق الثرية وما يوجد تحت الأرض؛ أي بين ما لا ينفع وبين ما ينفع، لكن الذئب لم يتفطن لذلك لأنه؛ "وبدون أي تردد أختار الذئب الأوراق، فقطعها فورا وكوّن منها حزما"[5]؛ ويظهر التسرع وعدم التمهل من الذات من خلال عدم التردد وفعل اختار، وقطع، وكوم؛ فبهذه السرعة ظن الذئب أنه جمع محصولا وافرا، ولكن القنفذ بقي حتى حل الظلام وقام بجمع محصوله بمساعدة جماعته "وباعه في السوق اليوم التالي حيث وجد الذئب كئيبا"[6].

في هذه اللحظة تفطن الذئب إلى حيلة صاحبه وذكائه، وأبلغ القنفذ بذلك:

---

*- هكذا وردت في النص.

1- ق. علاهوم: الذئب والقنفذ. ص: 3.

2- المصدر نفسه. ص ص: 4، 5.

3- المصدر نفسه. ص: 6.

4- المصدر نفسه. ص: 7.

5- المصدر نفسه. ص: 8.

6- المصدر نفسه. ص: ص ن.

"خدعتني هذه المرة ولكن لن أتركك تخدعني مرة أخرى"[1]؛ فأجابه القنفذ بأنه هو من اختار ولكن الذئب بقي مصرا على محاولة التفوق على خصمه؛ فطلب منه أن يزرعا هذه المرة القمح، ولما حان جني المحصول ترك القنفذ الاختيار لصاحبه فقال: "آخذ ما يوجد تحت الأرض صاح الذئب"[2] ودون تريث منه اختار ما لا يجب اختياره، ولم يكن ذلك مبنيا على المعرفة بالشيء؛ الذي هو المحصول، بل كان تقليدا لما اختاره صاحبه في المرة السابقة، ولقد كان تفوق القنفذ بتميزه بالرزانة والتمهل حين ترك صاحبه أول من يختار قد فعل ذلك بناء على معرفته بالذئب لتظل حالة الصلة نفسها، وهكذا يتم تجسيد تلك الحالات بواسطة الملفوظات السردية، ويمكن تلخيص ذلك على النحو الآتي:

في المرة الأولى؛ (ذ1 ∪ ش) ⟵ (ذ2 ∩ ش)

وفي المرة الثانية؛ (ذ1 ∪ ش) ⟵ (ذ2 ∩ ش)؛ وعنهما يصبح ملفوظ الصلة على النحو التالي: (ذ1 ∪ ش ∩ ذ2)، وهذا يعني بقاء الصلة نفسها لأن الملفوظات السردية لم تغير من وضع الذات، كما أنه توجد بينهما وبين الصلة والذوات علاقة ارتباط سردي؛ ففي حالة تفوق الذئب مثلا يصبح (ذ1) في حالة اتصال بالشيء و(ذ2) في حالة انفصال عنه؛ فتغيير وضع وحال أحد الذوات يكون من خلال ما يحدده الملفوظ السردي، وفي هذه الحالة تصبح الذات المنفصلة عن الشيء المفقود عندها متصلة بالشيء الموجود عند غيرها والعكس صحيح أيضا.

وفي حالة تدخل أكثر من فاعل في موضوع (م) واحدة يصبح (ف^{1} ∩ م ∪ ف^{2}) ⟵ (ف^{1} ∩ م ∪ ف^{2})، ولتحقيق الفاعل برنامجه السردي ولأداء فعله التحويلي الذي يسعى إليه في تغيير موضوع من خلال فعل الإقناع يسخر لذلك مجموعة من القيم الايجابية المفقودة لدى الفرد أو الجماعة؛ كالقصص التاريخي، الانضمام إلى جماعة المجاهدين. الرصاصة.

وإذا كان ما سبق يتعلق بالفاعل في علاقته بالموضوع وصلة الوصل والفصل

1- ق. علاهوم: الذئب والقنفذ. ص: ص ن.

2- المصدر نفسه. ص: 9.

فإن هناك محورا آخر تجسده الملفوظات السردية في ربطها الموضوع بالمرسل والمرسل إليه.

علاقة التواصل: يمثل هذا المحور من التواصل علاقة المرسل بالمرسل إليه، ويكون "دور العامل المرسل هو إقناع العامل الذات بالبحث عن موضوع القيمة، أما المرسل إليه فهو المستفيد من الموضوع"[1]؛ فأدوار المرسل والمرسل إليه تتحدد بالنسبة لبعضها بعضا كما هو الشأن بالنسبة للفاعل والموضع، وهنا يكون المرسل مالكا للشيء ويريد إيصاله إلى المرسل إليه، ويتخذ الملفوظ السردي المجسد لتلك الصلة الشكل التالي:

مرسل ← موضوع ← مرسل إليه

إن هذا النوع من الصلة القائم على الصلة بين المرسل والمرسل إليه يوكِل فيه المرسل مهمةً إلى المرسل إليه، ويقوم بتنفيذها، وهذه الصلة في الغالب تكون فوقية من المرسل إلى المرسل إليه "فالوضع التزامني للمرسل في علاقته مع المتلقي يعرف بالعلاقة الفئوية من فوق بينما يتميز وضع المتلقي في علاقته مع المرسل بعلاقته من تحت"[2]، وهذا عندما يكون المرسل أكبر مرتبة من المتلقي، وهناك فرق بين المرسل وفاعل الفعل فالمرسل هو من يقوم بإسناد قيمة ما للمتلقي، ويكلف الفاعل بالقيام بفعل وقد يجهزه ماديا ومعنيا حتى يتمكن من ذلك، ويستفيد المرسل من فعل الفاعل دون أن يفقد مكانته، ويضرب "غريماس" مثلا لذلك بملكة بريطانيا التي قامت بتحويل صلاحياتها كاملة إلى الهيئة الدستورية ومع ذلك ظلت الحاكمة المطلقة لبريطانيا[3].

وبالعودة إلى قصص الأطفال تتجلى صلة التواصل المرسل بين المرسل إليه من خلال مظاهر عدة؛ منها أمر المرسل للمرسل إليه بالبحث عن الشيء الضائع والمفقود وهنا يتحول المرسل إليه إلى فاعل الفعل، ومن ذلك ما جاء في قصة "حيلة أرنب" إذ يعتبر الأرنب "فيروز" مرسلا إليه فاعلا، وذلك عندما أرسله ملك الأرانب "المرسل" لاسترجاع العين، ويظهر ذلك في قوله لملك الفيلة: "أيها الملك إني موفد (مرسل) من

1- عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، دار القرويين، ط1، 2008. ص: 38.

2- ألجيرداس جوليان غريماس: في المعنى. ص: 99.

3- ينظر، المرجع نفسه. ص: 100.

وفي قصة "بقرة اليتامى" يرسل السلطان جنده للبحث عن صاحبة الشعرة الذهبية؛ وهي هنا مرسل إليه، وعودتهم دون العثور عليها يمثل خيبة أمل المرسل في العثور على المرسل إليه.

أما في قصة "مرض الأسد" "لنور الدين رحمون" فبعد طول غياب الأسد وانتشار الفوضى والاضطراب قررت الحيوانات الكبرى في الغابة؛ وهي النمر والفيل والزرافة إرسال من يبحث عنه فكان المرسَل ثلاثة أنواع من الحيوانات؛ الفهد والأرنب والغراب وحاولوا جميعا إيجاد موضوع القيمة الأسد "فما كاد الفيل يكمل كلماته حتى طار الغراب وقفز الأرنب وانطلق الفهد كل إلى وجهة حددها مخمنا أنه سيجد الأسد فيها"[2] فقد سعى كل منهم للبحث عنه بطريقته، وفي كل مكان، من خلال الأفعال؛ قفز وطار، وانطلق.

مرسل ← موضوع ← مرسل إليه

(النمر والفيل والزرافة) ← الموضوع (الأسد) ← (الغراب والأرنب والفهد)

وأفلح الغراب في بحثه، وفشل الأرنب والفهد فبعد لأي عاد الفهد إلى المجلس وقال: "لقد شممت الأرض شبرا شبرا وتفحصت رائحته في كل شوكة وجذع وخشبة، ولم أتبين إلا روائحه القديمة وأثاره السالفة"[3].

إن استرجاع هذه القيمة رسالة أخرى موجه إلى مرسل إليه هو الإنسان الذي تبين القصة أنه عدو لحيوان الغابة، ويبدو ذلك في سؤال السلحفاة عن سر هذا

1- محمد المبارك حجازي: حيلة أرنب. ص: 6.

2- نور الدين رحمون: مرض الأسد، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2000. ص: 5.

3- المصدر نفسه. ص: 7.

وقد يصبح المرسل في بعض قصص الأطفال هو الكاتب، ويخرج من فعل السرد إلى تقرير الأشياء، ويكون ذلك عبارة عن تقارير من قبل الكاتب الذي يقوم بفعل التدخل المباشر؛ وهو فعل مخل بالسرد، ويجعله فوق المستوى الإدراكي والمفهومي للطفل، والمعجم الموسوعي الذي يمكنه من الفهم وإيجاد القرائن، ؛ مما يجعل الفعل التواصلي فاقدا لجانب هام من جوانبه وهو التأثير، ومن هذه التدخلات "اتركوا الكذب والسرقة، وصلوا وصوموا، وتخلقوا بالأخلاق الفاضلة، وعودوا إلى دياركم وبساتينكم، وابنوا هناك مسجدا للصلاة، وأسسوا مدرسة لتعليم أبنائكم"[2]؛ ليقدمها كبديل للحالة المعيشة أو المعاناة أو تحويل سلوك أخلاقي أو اجتماعي أو ديني..

وقد يجعل الكاتب تلك الأحكام الصادرة ذات قيمة قارة مرتبطة بالماضي والحاضر وصالحة للمستقبل؛ أي كأنها صالحة لكل زمان ولكل مكان، "من شب على شيء شاب عليه"[3]؛ فإذا كان هذا صوت المجتمع والماضي البعيد في تصوره لبعض الأمور فإن الكاتب يجعلها شيئا قارا لا يتغير.

وهذه الأشياء تمثل سيطرة صوت الكاتب، وتدخله الصريح في القصة من باب جعل المرسل إليه يقتنع بفعل ما أو قيمة ما، ولا يمكن تفسير ذلك إلا باعتباره سلطة للكبير على الصغير، واختراقا للمجال الحيادي الذي يكون للقاص.

ويقع دور المرسل دوما قبل دور المرسل إليه، ويكون بمثابة حثٍّ أو إقناع، وفي هذه الحالة؛ فإن دور الأول يقع على صعيد البعد المعرفي بينما يقع دور الثاني على

1- نور الدين رحمون: مرض الأسد. ص: 6.

2- موسى الأحمدي نويوات: اللص والعروس. ص:26.

3- نور الدين رحمون: بين مكائد الذئب وحيل القنفذ. ص:5 .

يقع المساعد من جهة الفاعل، تأييدا ومساندة وتمكينا إذ يساعده على بلوغ موضوع القيمة، في حين يقف المعارض في وجه صلة الفاعل بالموضوع مثبطا ومعيقا على تحقيق الفعل وانجاز المهمة.

ففي سعي الذات الفاعلة إلى تحقيق فعلها تصادفها عوامل أخرى تساعدها على التمكن من موضوع القيمة أو تمنعها من صلتها بالموضوع اتصالا أو انفصالا.

وهذا ماثل في كثير من قصص الأطفال؛ ففي قصة "الرصاصة الأخيرة" يلجأ عبد الله عندما بقيت له رصاصة واحدة وقد ظهر أمامه المعمر إلى الدعاء، هو موقن بذلك، وذلك عندما تعارك مع المعمر وطرحه هذا الأخير أرضا وأراد أن يأخذ منه بندقيته و"عندها ناجى ربه وهو تحت المعمر قائلا: اللهم إن كنت تعلم أني ما خرجت إلا في سبيلك، وفي سبيل تحرير هذا الشعب المسكين، فإني أضرع إليك ألا تخزني وأن تنصرني على هذا الكافر بما شئت كيف شئت"[1]، فهو موقن بدعائه لذلك كان له ما أراد، وتمكن من المعمر، وكان له النصر من خلال فعل استدار، قتل وذلك حين استدار وقتل المعمر و"التحق بالمجاهدين في الجبل، فهنؤوه وباركوا له... وحمدوا الله على أن وفقه الله إلى قتله"[2]، لقد كان الدعاء بمثابة معين ودعامة نفسية مكنته من إتمام فعل يمكنه من الالتحاق بالمجادين، ويعينه على التغلب على المعمر.

وفي قصة " نهاية المحتال" حين أكل الذئب فراخ النسر وهو بذلك الفعل يعارض جهد النسر في تربية صغاره ويعتدي على استمرارية حياتها ثم ينكر أنه هو فاعل ذلك، وقد تعاهدا على الصداقة، وكان نكرانه لطبيعة فيه، ولم يعترف بفعله إلا عندما أمسك به بين مخالبه ورفعه عاليا في السماء وأخبره أنه سيلقيه إلى الأرض حينها؛" قال الذئب إذا أردت قتلي فلا تقتلني من هذه المسافة الشاسعة التي تفصلنا عن

1- محمد مشعالة: الرصاصة الأخيرة. ص: 9.

2- المصدر نفسه. ص: ص ن .

وقد اهتدى النسر إلى ذلك وتمكن من الذئب بعد أن استنجد بالمدبر الذي قال له: عليك "أن تنظر إلى وجهه.. وجسده.. وبين أسنانه حين يتكلم.. علك تعثر على أمارة تكون شاهدا على ذلك، وإذا ما أنكر... لك من القوة الشيء الكثير فاحمله إلى عنان السماء.. واستنطقه.. وهدّده بالموت، وحينها ستعرف الحقيقة"[2]، فالعلامات الدالة على الجرم قد تظهر عل الوجه أو البدن، وفي حالة النكران ينصحه باستنطاق الذئب، وهكذا يكون المدبر؛ كمساعد يمثل ذاتا إنسانية؛ قد أشار على النسر بهذا الفعل لبلوغ هدفه، ومعرفة الحقيقة.

وبعودة النسر إلى الذئب وتنفيذ النصيحة؛ وجد ريش فراخه عالقا بين أسنانه فكان ذلك علامة دالة على أن الذئب هو قاتل فراخه، وينتقل الريش العالق من مجرد الدلالة على ذلك الشيء الذي هو الريش إلى الحجة الدامغة على الفاعل مقترف الذنب. فظهور الريش كدال يعد أولا، ووجوده بين أسنان الذئب يعد ثانيا وارتبط الأول بالثاني له دلالة على الجرم ويعد ذلك ثالثا الذي يشكل مؤوله.

وفي قصص الأطفال يقوم الإنسان كمعارض بأفعال كثيرة، ويقف فيها مانعا في وجه تحقق موضوع القيمة حتى وإن كان ذلك يتعلق بالطفل الصغير الذي يتطلب دائما المساعدة وبجانب إنساني يخصه؛ كأفعال زوجة الأب تجاه الأطفال الأيتام، وعدم مساعدتها لأبناء زوجها من الزوجة السابقة كما هو الحال في قصة "بياض الثلج"، و"سندرلا"، و"وريدة"، و"سجينة المرآة"، وقصة "بقرة اليتامى".

فقد وقفت زوجة الأب في قصة "سجينة المرآة" موقفا معاديا من الأميرة ابنة الملك وذلك بعد وفاة أمها، وسعت بكل جهدها إلى التخلص منها؛ فقد "كادت الملكة "أليسيا" أن تجن من شدة الغضب وهي التي كانت تحلم بالجلوس على العرش... وهنا قررت التخلص من الأميرة"[3]، وهذا الموقف السلبي هو دلالة على غيرة المرأة في هذه

1- محمد المبارك حجازي: نهاية المحتال، الزيتونة للإعلام والنشر، الجزائر، د ط، د ت. ص ص: 21، 22.

2- المصدر نفسه. ص: 18.

3- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص: 8 .

وتختفي الأميرة من القصر داخل اللوحة، بفعل سحر الدجال الذي يقوم هنا بمساعدة المعارض، ولا تظهر إلا بعد مجيء الفارس "فهد" ودخوله غرفة الأميرة "منيرة"، وهناك يجد لوحة مرسومة فوقع في حبها، وبتردده المستمر على تلك الغرفة وبقص حكاياته لها حدث ذات مرة "وهو يحكى حتى انهرت دموعه على اللوحة فبدأ يمسح ويمسح حتى تدحرجت المرآة من يده وابتلت فانكسرت وظهر الأمير أمامه... وأخبرته بكل ما فعلته بها زوجة والدها"[1]؛ فإذا كان الدجال عاملا مساعدا للمرأة على إخفاء الأميرة فإن الفارس مساعد للملك وللأميرة على عودتها، وعودة السعادة إلى القصر مع بقاء الملك محافظا على مكانته.

وتمنع زوجة الأب في قصة "بقرة اليتامى" اتصال الطفلين اليتيمين بضرع البقرة وبالتالي تمنعهما من العيش ولو على أنقاض الموتى وبالتالي الحق في الحياة ، فقد طلبت من زوجها أن يبيع البقرة " أيها الزوج نحن لسنا في حاجة إلى هذه البقرة... بعها واشتر لنا حمارا"[2]، وأمام إصرارها باع البقرة وفي ذلك قضاء على مصدر حياة الطفلين، وتظهر المعارضة من خلال الأفعال الأمر بع، واشتر، وأسلوب النفي لسنا في حاجة إليها .

ولما ندم الشيخ على فعله عاد فاشترى الضرع من الجزار الذي رفض بادئ الأمر؛ "فتعلق الشيخ بملابس الجزار يقبل يديه ملتمسا منه إعطاءه ضرع البقرة وقرنيها ... واستجاب لرغبته وقدم له ما أراد... وسار في اتجاه المقبرة ... ثم وضع الضرع على قبرها وغرس قرني البقرة بالقرب من القبر وانصرف"[3].

وعلمت زوجة الأب بأمرهما من خلال التتبع المستمر للطفلين، ومحاولة حرمانهما دائما؛ لجأت إلى رمي الضرع خارج المقبرة، وصبت مادة القطران على

1- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص: 15.

2- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص: 4.

3- المصدر نفسه. ص ص:5، 6.

وبناء على ذلك يحرم الطفلان من الاتصال بالضرع وبالنخلتين، ويعتبر الـــدلال بمثابة مساعد لزوجة الأب على محاصرتها للطفلين، وقد فعل ذلك دون قــصد منـــه، وبدافع المال وبيع سلعته لا بدافع الكراهية والحقد على اليتامى كما فعلت زوجة الأب.

ويوفر الذباب لجحا فكرة تجعله يحصل على الطعام دون أن يدفع مقابلا لذلك في مغامرة له في مطعم حين دبر حيلة كان الذباب وسيلة لها؛ ففي قصة "جحا في المطعم" ساعده الذباب على تنفيذ فكرته بكل نجاح، "انتظر حتى ذهب النادل أخرج مـــن جيبـــه خرقة وأخذ منها كمشة من الذباب (أعدها لهذه المناسبات) ورماها داخل الطبق، ثم بدأ يصيح يا صاحب المطعم... يا ناس أنظروا...جاء صاحب المطعم وهو يترجى جحـــا أن يخفض من صوته حتى لا يسمعه الزبائن فيتركوا محلّه"[2]، فقد طلب صاحب المطعم من جحا السماح، وعدم دفع الأجر مقابل سكوته حتى لا يفقد المطعم مكانته، ويتحـــول الذباب إلى مساعد ومعارض في آن؛ فهو مساعد بالنسبة لجحا، ومعـــارض بالنـــسبة لصاحب المطعم وإلا ما أخلى سبيل جحا.

إن ما يمثله الذباب من خلال ارتباطه بالقذارة المقـــززة فـــي الثقافـــة الغذائيـــة للمجتمع الجزائري، يعد مساعدا في دلالته سيميائيا على اللانظافة في هذه الثقافة؛ التي لا يدخل الذباب كمكون غذائي فيها؛ فلو كان جحا في مجتمع يأكل الحشرات لما نجـــح في خطته وبرنامجه السردي.

1- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص: 7.

2- آمنة أشلي: جحا في المطعم، المكتبة الخضراء، الشراقة، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

ويمنح العسل الحياة للشيخ في قصة "عروس الجبال" ويحتل العسل كمادة مسمومة على ثنائية المساعد والمعارض فيها؛ فقد أراد أهل القرية معرفة إذا ما كـــان العـــسل مميتا أم لا، وذلك بعد تناول النحل لمادة السم، ولكي يعرفوا ذلك جربوه علـــى شـــيخ طاعن في السن، قال أحدهم: "الحل عند الشيخ "بوراك" نطعمه العسل لنرى النتيجة... الشيخ "بوراك" في أرذل العمر... قدم العسل المسموم إلى الشيخ المـــسكين.. ووقـــف الجميع في انتظار الموت المحتوم..فأقبلت الحياة؟ لقد استعاد الشيخ الأعمى بصره مـــن جديد بعد أن تجرع العسل... ثم بدأ يستعيد شبابه"[1]، لقد ساعد العسل المسموم الـــشيخ على استرداد بصره، وكانت له الصحة وحياة الشباب والدية معا من خلال تكرار فعل استعاد، ولكن أهل القرية ما كان ذلك هدفهم؛ فقد طالبهم الشيخ بالدية لما عرف أنهـــم كانوا متأكدين من موته، وبدفعهم هذه الدية يتحول العسل المسموم إلى معارض لهـــم؛ فالعسل قد يمنح الموت كما قد يمنح الحياة؛ وهو هنا مانح لهذه الأخيرة.

وقد تقترب هذه الأشياء المساهمة في إنجاز الأفعال إلى ما هو خيالي؛ ولـــذلك تنتشر الأفعال والأشياء المتعلقة بالسحر في قصص الأطفال كمعارض لبلوغ موضوع القيمة أو كمساعد على إنجاز الفعل، وهذه الأشياء السحرية "ليست سوى صفات أساسية للقدرة البشرية التي تؤسس بواسطة الخيال فعل الإنسان وتجعله ممكنا... وقـــد تحـــل محله في البحث عن القيم"[2]، وحين تقع هذه الأشياء في يد الفاعل تقدم له يد المـــساعدة والعون، وتمكنه من إتمام مهمته، وتجعل الكثير من أفعال الإنسان ممكنة وتحقـــق لـــه الكثير من الأماني خاصة حين يقف عاجزا أمام كثير من الظواهر في الكون، وتقدم له خدمات جمة، ويمكن تقسيمها إلى نوعين من الأفعال من حيث ما تقدمه للفاعل اتصالا أو انفصالا عن موضوع القيمة:

1- فعل التمكين: تمكن الأشياء السحرية وما يتصل بها مالكهـــا مـــن اكتـــساب مزايا كالقدرة على الفعل، والتغلب على الصعاب، وتساعده حسب على تحقيق رغبته؛ كالخاتم في قصة "علاء الدين المصباح السحري الذي وضعه الرجل الغريب في يد

1- رابح خدوسي: عروس الجبال: دار الحضارة، باتنة، الجزائر، د ط، 1997. ص ص: 9،11.

2- ألجيرداس جوليان غريماس: في المعنى. ص: 68.

علاء الدين "ثم قال له: إنه لن يفارقك أبدا وسيحميك فلا تخشى معه شيئا"[1].

ولما نزل الحفرة وأراد أن يخرج منها لم يقدر بسبب انسداد الحفرة، وهنا "بقي علاء الدين وحيدا في ظلمة الحفرة يبكي حظه، ويفكر في أمه، وبدون إرادة منه لمس الخاتم السحري الذي في إصبعه فظهر له جني جبار... وقال له: إني عبد لكل من يملك هذا الخاتم فأمرني بما تشاء فتوسل له علاء الدين أن يعيده إلى بيته"[2]، وكان له ذلك بعد الخوف والفزع؛ التي هي عبارة عن حالة نفسية وتدل عليها الأفعال؛ يبكي ويفكر، ويتوسل، وبخروجه تحقق رغبته، ويزول ما أصابه فينتقل من حال إلى حال أخرى، وقد كان ذلك بواسطة الخاتم الذي يحمي حامله من كل سوء ويساعده على العودة إلى أمه، ويحقق له هذه الأمنية أمام العجز البشري حين اصطدم علاء الدين بالصخرة التي سدت الحفرة، وهو لا يقوي على رفعها فيخلصه الخاتم في صورة الجني من هذا المأزق.

وتزود العصا السحرية "سامرا" بالعزيمة والقوة في قصة "أدغال إفريقيا" ويظهر ذلك في ردّ سامر على الشيخ حين حذرهما من الغابة وحيواناتها المفترسة وبشرها المتوحش قائلا لهما: "حذار أن تتوغلا كثيرا في الغابة، وتبتعدا عن الخيام.. إن في الغابة حيوانات مفترسة، وأناس متوحشين، وأنا أخشى عليكما.

فقال سامر بكل اعتداد وثقة في النفس: لا تخف علينا.. إن معنا عصا سحرية تحمينا من كل أذى يراد بنا"[3]؛ فالعصا السحرية هي التي توفر لهما الحماية وتساعد الطفلين في كل ما يعترضهما في هذه المغامرة سواء من حيث الفعل وما يتصل به، أو من حيث الجوانب النفسية للفاعل؛ فإرادة الفعل والثقة بالنفس تنبع من خلال امتلاك هذه الأشياء السحرية.

وفي قصة "زينب في حديقة القمر" تنقل الغيمة زينب، وتساعدها على الوصول إلى القمر أثناء بحثها عن الأرنب الصغير وقد عرفت أنه في حديقة القمر قالت:"ولكن كيف أصل إلى حديقتك أيها القمر العزيز.

1- محمد مشعالة: علاء الدين والمصباح السحري. ص: د ر.

2- المصدر نفسه. ص: د ر.

3- خضر بدور: : مغامرات سامر وطارق: في أدغال إفريقيا. ص ص: 98، 99.

سأبعث إليك غيمةً ورديةً تأتي بك في الحين ! قال القمر"[1]؛ فأمام عدم قدرة الطفلة على بلوغ القمر لإحضار أرنبها يرسل إليها غيمة، تمكنها من وصوله، وهنا تنوب الغيمة عن القدرة التي لا تمتلكها الطفلة، وتكون مساعدا لإرادتها القوية من خلال بحثها المتواصل عن الأرنب، وأمام هذا العجز يحل التصور كحل بديل، وكثيرا ما يلجأ الطفل في مراحل نموه إلى تخيلات من هذا القبيل، وهو مولع بمثل هده التصورات التي توفر له الأشياء والألعاب التي لا يملكها من خلال تحريك يديه أو جسمه وإصدار أصوات مقلدا بذلك سيارة أو طائرة ويتخيل نفسه راكبا لها وهو ليس كذلك.

2- فعل الإمداد: تمد بعض الأشياء السحرية الفاعل بما يحتاجه من الأشياء، وما يفتقر إليه من متطلبات الحياة؛ كالغذاء والصحة والمال والقصر والخدم، فالمصباح المنير أداة في يد صاحبه يزوده بما يريد؛ فقد طلب منه "علاء الدين " بلهجة آمرة ائتنا ببعض الأكل، وفي لمحة من البصر قام الجني بإحضار طبق مملوء باللحم والفواكه"[2].

وعندما أراد الزواج بابنة السلطان وعرف أنه سيزوره، وهو لا يملك قصرا، ويريد أن يظهر أيضا في مرتبة اجتماعية تجعله من طبقة الملوك؛ لذلك "أمر الجني خادم المصباح أن يوجد له قصرا فريدا من نوعه في الجمال، وفي الحال كان القصر أمامه كما أراد"[3]؛ فالمصباح يقوم بتمليك علاء الدين مالا يملك واقعا، ويمكنه من كل شيء ينقصه، ويساعده على تحقيق وجوده أمام الملك.

إن مثل هذه التناقضات بين الأشياء في صراعها على البقاء في الحياة بين الا متلاك وعدمه، وبين القدرة من عدمها، وبين الإرادة وما تحتاجه يقع الطفل في خضم هذه الحياة؛ وهو يرنو إلى مساعد على مستوى الأسرة والمجتمع يضمن له التنشئة الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والثقافية السليمة، وإن صلة الصراع من خلال المساعد والمعارض ما هي إلا تعميقا للصلة بين الذات والموضوع، وبين الكائنات والأشياء، وبمحاولة القضاء على الافتقار فإن ذلك يقوي العزيمة، ويدفع إلى القيام بالفعل، ويقيم صارعا أيضا بين المتناقضات التي تؤسس لتلك الأشياء ولعمق السرد.

1- خضر بدور: زينب في حديقة القمر. ص: 12.

2- محمد مشعالة:علاء الدين والمصباح السحري. ص: د ر.

3- المصدر نفسه. ص: د ر.

الصعيد النظمي للأداء

كثيرا ما تقوم قصص الأطفال في تكوينها السردي على مقطوعتين سرديتين كأنهما ثنائيتان تشكل شيئا واحدا ومرد ذلك إلى المستوى الإدراكي والفهمي للطفل الذي يكون قادرا في هذه المرحلة على تمييز ما هو محدود، وما يكون قائما على قطبين واضحين، كما يؤدي ذلك إلى تيسير عملية التواصل مع القصة:

فالقطب الأول يرتبط بالفاعل وفعله أما الثاني فيتعلق بالمفعول به، واعتماد القصة على هذه العناصر المستمدة من النحو؛ هو ما يجعل الفعل متحققا على مستوى السرد كما هو متحقق على مستوى النحو، ويوفر للقصة الحركية ويجعل منها فرجة حسب "غريماس" وذلك "بإمكانية مقارنة الملفوظات الأولية Enoncé Elémentaire بفرجة على اعتبار أن العوامل هي من تقوم بالأدوار: فهناك فاعل، وهناك مفعول به وذلك ما يجعلها فرجة تتميز بعنصر بالغ الأهمية يمكن في توزيع الأدوار، فقد تتغير العوامل التي تقوم بالفعل، وقد يتنوع الفعل، كما قد يتغير المفعول به، ولكن العنصر الضامن لاستمرارية ملفوظ الفرجة Enoncé Spectacle هو ذلك التنويع في توزيع الأدوار"[1].

وتصادف هذه الحركية في القصة طبيعة مماثلة عند الطفل؛ لذلك تكون أقرب إلى روحه؛ كميله للأفعال وحبه لتحويل الأشياء إلى أفعال لعبية كما أن عنصر الفرجة المبني على الفعل والفاعل والمفعول به يوفر لها الديناميكية فيتلقاها الطفل، ويقبل عليها بشغف لأن في سكونها نفورا منه، ولذلك تعتمد قصص الأطفال كثيرا على الملفوظات الأولية والبسيطة.

ومن خلالها يتم تقديم هذه القصص من طرف القاص المرسل إلى الطفل المرسل إليه بواسطة العلاقة الجدلية بين طرفين، أو موضوعين، أو فعلين، وبصفة عامة بين قيمتين، قد تكون الأولى موضوعا متعارفا عليه، وتكون الثانية خارج هذا المألوف المتعارف عليه، يقوم الفاعل بالبحث عنها والتأكد من مختلف جوانبها والاقتناع بما عرف أو العدول عنه، ويكون الشروع في الفعل استنادا إلى قناعات

1- Algirdas Julien Greimas: Sémantique structurale, p: 173.

ودوافع متعددة.

الدوافع: تعمل الدوافع كمحفزات على الفعل والإقدام عليه، ويكون بعضها خاصا بالعالم الداخلي للفاعل، وحسب تصوراته للأشياء، وقد تكون ناتجة عن عوامل خارجية وما يمليه الواقع وتتطلبه المواقف.

فالفاعل وهو يرغب في تغيير وضعه، يكون مدفوعا بدوافع اقتصادية وأخرى اجتماعية؛ فهجرة الغراب "قرعوش" كان الدافع إليها ماديا وحضاريا، فهو يرى "أن الفلاحة لا تناسبه، ولا تصلح لمقامه وشخصيته... لهذا قرر أن يهجرهم إلى المدينة حيث الحياة الراقية والتقدم في جميع الميادين"[1]، ويتصور أن المدينة رقي وحضارة؛ لذلك كان حلمه بها كبيرا، ويشكل ذلك دافعا نفسيا أيضا يجعله يقبل على فعله؛ فالمدينة كانت "هي حلمه الوحيد منذ أن كان صغيرا، وها هو اليوم لما صار شابا يريد أن يحقق هذا الحلم إنه حلم الهجرة من هذه القرية البائسة والمملة"[2]، كما يعد وضع هذه القرية البائس والممل دافعا آخر للفعل وبتضافر هذه الأسباب يقدم على الهجرة دون تردد.

وكانت الأسباب الاجتماعية والجوانب المادية؛ من جمع للثرة، وتحقيق للمكانة الاجتماعية؛ هي المحفز للفاعل أيضاَ على السفر في كل من قصص "السندباد البري" و"الرجل الكريم" فقد قرر عبد الكريم أن يسافر إلى بلدة مجاورة لعله يجد عملا يكسر به طوق (حاجز ومانع) الفقر والحاجة"[3]، والقضاء على الفقر يتطلب السفر، والعمل والاجتهاد؛ ففي القصة نفسها "بدأ يعمل.. ويعمل.. حتى أصبح ثريا محترما، معروف المكانة بصدقه وكرمه ومساعدته للفقير"[4]، وهكذا تتحقق له المكانة الاجتماعية؛ وكان العمل والثراء سببا فيها، وهي قيم يحاول القاص رسمها للطفل في تصور آخر معاكس لما قد يكون سائدا من تصورات خاطئة.

ومن ذلك كأن تكون دوافع الفعل غير مشروعة، ويعتمد عليها الفاعل في إثبات تفوقه على خصمه، كدعوة الذئب للقنفذ لسرقة الفلاح في قصة "بين مكائد الذئب وحيل

1- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش. ص:2.

2- المصدر نفسه. ص: 4.

3- محمد المبارك حجازي: الرجل الكريم. ص: 9.

4- المصدر نفسه. ص: 14.

ومن الدوافع المتصلة بالنوازع النفسية والرغبات والطباع الخاصة؛ أشياء تتعلق بالغيرة فالملكة "أليسيا" في قصة "سجينة المرآة"، تغار فتقتل الزوجة الأولى "وهنا علم الملك من الذي أرسل طرد التمر الذي راحت ضحيته الملكة نور زوجته الأولى"[2]، ولا تكتفي بذلك فتقتل نفسها بدافع الشر المتأصل فيها "كانت شريرة حتى مع نفسها فسربت السم الذي أخفته في خاتمها وماتت على الفور"[3]؛ فمن لا يرحم نفسه كيف يرحم غيره، وذلك ما يبرر تصرفاتها مع ابنة الملك؛ من اعتداء وحسد وأمر بالسجن.

و هذه الدوافع ذات الصلة بالطباع النفسية ماثلة في قصة "نهاية المحتال" فإن طبيعة الغدر المتجذرة في الذئب تؤدي به في النهاية إلى خيانة الأمانة، وذلك حين تعاهد مع النسر على الصداقة، وخان ذلك؛ "أنا آكل أبناءك"[4]، وقد كان الدافع لذلك هو تأصل طبع الغدر فيه وليس لسبب آخر، أو لطباع ذميمة أخرى كالطمع بالنسبة لأشعب الذي "يتصور أن مجهود الناس سيصله ويستفيد منه دون عناء أو تعب؟"[5].

وهناك دوافع أخرى نفسية ودينية؛ كالخوف من الحالة التي آل إليها "السندباد البري" تجعله يصلي يقول: " وبينما أنا في ذلك أصلي، وأتضرع إلى العليّ القدير أن يفك أسري ويخرجني من هذه الضائقة، التي لا سبيل للخروج منها إلا بالإنابة إليه سبحانه وتعالى"[6]، فالخوف مما هو فيه يدفعه للصلاة والعودة إلى الخالق.

وقد يكون الدافع حب المغامرة واكتشاف المناطق مبررا للفعل ولتحمل الصعاب؛ كما حدث مع "سامر وطارق" في مغامراتهما.

1- نور الدين رحمون: بين مكائد الذئب وحيل القنفذ. ص: 4.

2- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص: 16.

3- المصدر نفسه. ص: 15.

4- محمد المبارك حجازي: نهاية المحتال. ص: 22.

5- محمد المبارك حجازي: في كهف الموت. ص: د ر.

6- محمد المبارك حجازي: أشعب والورثة، القدس للنشر والتوزيع، الجزائر،د ط، د ت. ص: د ر.

كما أن محاولة إثبات الوجود يولد الرغبة في التفوق، وفي الحصول على الشيء؛ موضوع القيمة، والتمكن منه والتميز فيه، وهذا الجانب في إثبات الذات يصاحب الطفل إلى مراحل نموه النهائية في محاولته اكتساب ما يجعل شخصيته متميزة، وإيجاد مكانة خاصة بين أقرانه سواء في الدراسة أو الرياضة مثلا.

وهذا الإثبات للوجود يكون من خلال ملفوظات سردية تبرز تلك الجوانب، ومنها محاولة الذئب التفوق على القنفذ في قصة "الذئب والقنفذ" التي تقدم هذا الوصف للذئب؛ " ذئب صغير عازم بشدة لأخذ ثأره من القنفذ نظرا للإهانات المتعددة التي ألحق به"[1]، فالذي يدفعه ويقوي عزيمته هو الأخذ بالثأر، وبالتالي يتمكن من إثبات وجوده، ويحقق التفوق.

ولا تكفي الدوافع وحدها للقيام بالفعل؛ فهناك أيضا جوانب تخص المعرفة بموضوع القيمة والتي تزيد من مقدرة الفاعل على الفعل.

المعرفة: إن معرفة الجوانب المختلفة لموضوع القيمة يساعد الفاعل، ويمكنه من القيام بالفعل، ويضاعف من إصراره في طلب الأشياء، ويعزز رغبته في الفعل، وذلك ما يدفعه إلى وجوب القيام بالفعل، وإلزام نفسه بذلك؛ فبتوفر المعرفة "لمطيع" في قصة "نصيحة أم" الذي كان اهتمامه بنصيحة أمه بالغا، وذلك بسؤاله لها: لماذا نجعل بابين للبيت يا أمي"[2]، ولذلك قام ببناء بيته كما أوصته أمه من خلال قوله لأخيه: "أما أنا فسوف أعمل على بناء بيت جديد وببابين عملا بنصيحة أمي، وبعد أيام كان مطيع قد انتهى من بناء بيته الجديد"[3]، فالنصيحة مكنته من بناء بيت بمواصفات خاصة، وجعلته يقدم على الفعل دون تريث من خلال فعلين التاليين: سوف أعمل، وانتهى.

وفي بعض الأحيان يكون الفاعل غير عارف بموضوع القيمة الذي يبحث عنه، وفي هذه الوضعية يكون في حالة افتقار طبيعي إلى المعرفة لا إلى الفعل؛ فهو يفكر في القيمة لا في الفعل الذي يقوم به ثم ما يؤول إليه السلوك وما يترتب عنه، كالغراب "قرعوش" لم يكن عارفا بموضوع الهجرة، ومع ذلك قام بأفعال شتى لتحقيق هدفه،

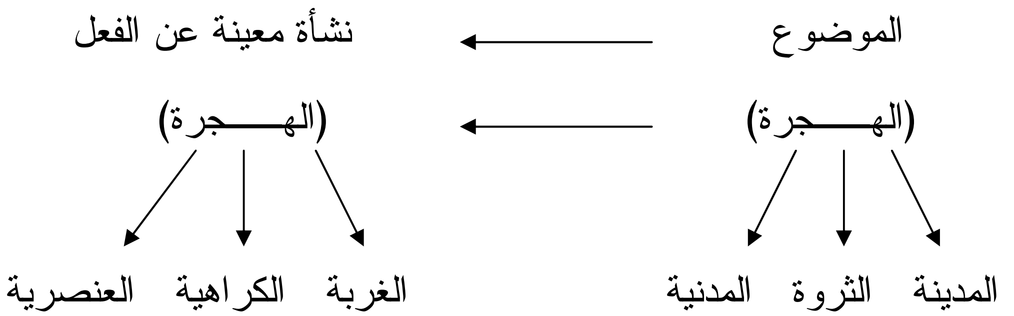
1- ق علاهوم: الذئب والقنفذ. ص: 3.

2- عمر جيدة: نصيحة أم. ص: د ر.

3- المصدر نفسه. ص: د ر.

فقد قام الغراب في قصة "هجرة الغراب قرعوش" بتفسير مفهوم الهجرة من خلال مجموعة من الأفعال (نفروا، ضحكوا، هشمت، رموا، لا ترحم، لا يمنحون، يكرهون، يطاردون)[1]، وهكذا يتم خلق تصورات جديدة عن القيم والأشياء.

ولذلك عرف الغراب من تلك الأفعال شيئا جديدا مختلفا عما كان يعرفه عن موضوع القيمة الذي كان يبحث عنه؛ حيث "تبخر حلمه لما وصل إلى المدينة وفي أيامه الأولى واجهته مشاكل وصعوبات تمثلت في عدم وجود العمل، وعرف أن أصحاب المصانع عنصريون"[2]



فمجموع تلك الملفوظات السردية في القصة تتضافر راسمة تصورات عن الأشياء والمفاهيم ومقدمة صورة عنها يتم تأويلها من خلال الأفعال لا من خلال المعرفة بالموضوع أو القيمة.

وفي قصة "نصيحة أم" لم يكن "عنيد" يعبأ بنصائح أمه، عندما قالت لهما: "لكي تتقيا شرّ هذا الحيوان اللئيم يجب عليكما أن تجعلا لبيتكما بابين"[3]، ولم يعرف "عنيد" قيمة ذلك إلا من خلال أفعاله عندما لم يقم بحفر بيت جديد، وبقي بالبيت القديم الذي انسد أحد أبوابه، قال لأخيه: "إن تشييد بيت جديد يتطلب جهدا كبيرا ونحن في غنى

1- ينظر، عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش.

2- المصدر نفسه. ص: 8.

3- عمر جيدة: نصيحة أم. ص: د ر.

حالـــة

القبول.

وكثيرا ما تركز قصص الأطفال على الجوانب المعرفية ؛ لتنمية قـــدرات الطفـــل الادراكية، فيتمكن من التعرف على الأشياء وقيمها، وما يكون منها صحيحا، وما يكون منها خاطئا، وبالتالي القدرة على التفريق بين النافع والضار، وبين سلوك واجب وآخر مبعد، وتصرف مقبول وآخر ليس كذلك، وكل ذلك يمكنه من التكيف الاجتماعي.

والقصة السابقة دليل على ذلك، وما وقع لجديي العنزة الصينية في قصة "المعـــزة الصينية" يصب في هذا الإطار أيضا، قالت العنزة: "لقد بنيت لكما زرابا لا يـــضايقكما فيه أي حيوان خبيث، أما إذا فتحتما الباب وأنا غائبة فستتعرضان للافتراس"[3]، ففـــتح الباب فيه خطر وهلاك للجديين، وغلقه فيه سلامة لهما وأمان.

والشيء الذي يزيد من عزيمة الفاعل في إقباله على الفعل هو استناده على الحجة والدليل مما يؤدي إلى تقوية قناعاته وشحذ همته.

الاقتناع: إن ما يشكل قناعات الذات في الإقدام على الفعل والقيام به هـــو مـــا يحدث في مجرى القصة؛ من ظلم الغير، وحرمانهم من امتلاك الأشياء، أو الاعتـــداء على حقوقهم، أو المعاناة في الحياة، ومحاولة التغلب على ذلك، وهذا ماثل فـــي قـــصة "هجرة الغراب قرعوش" فقد نصحته جماعته "بأن يغير رأيه وأن يبقى في القرية ليفلح الأرض ويعيش مثلهم، وأن لا يذهب ويعرض نفسه للإهانة عند الأجانب لأن كرامـــة الغربان يجب أن تبقى محفوظة"[4]، وهذا يمثل سعي المجتمع إلى إقناع أفراده بـــالتخلي عن موضوع الهجرة وفكرتها.

1- عمر جيدة: نصيحة أم.. ص: د ر.

2- المصدر نفسه. ص: د ر.

3- نور الدين رحمون: المعزة الصينية. ص: 10.

4- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش. ص: 4.

ولكن الغراب يرفض ذلك طالما أن موضوع الهجرة عنده مختلف عما هو معروف عند جماعته، ويرى فيه بأنه يمنح له السعادة والحياة الراقية، ويقضي على معاناته في الريف، ويحقق له كل رغباته، ويخلصه من التخلف؛ فيهاجر ليقتنع في النهاية أنه كان من المفروض أن لا يهاجر، وأن يكون متمسكا بجماعته متبنيا لآرائها مساهما فيها كطرف منها لا كطرف مناقض لها ولأفكارها وحياتها.

وفي قصص أخرى يصبح المحكي في حد ذاته هو من يقوم بفعل الإقناع، "وأمام هذا الفعل الاقناعي، ومن منظور تفاعلي فإن المرسل إليه ملزم بانجاز الفعل المقابل داخل العملية الإدراكية، وهو الفعل التأويلي الذي يعترف فيه بأهمية القيم"[1]، ويكون وسيلة لتأثير القاص في المتلقي الطفل فيساعده ذلك على فهم مكانيزم الواقع؛ فإذا أراد أن يفهم لماذا يستعجل "عبد الله" في قصة "الرصاصة الأخيرة" الانضمام إلى الثورة؛ فقد "استعجل عبد الله رؤية المجاهدين حتى يتسنى له الانضمام إليهم وتحقيق أمله وأمل الفلاحين مثله"[2].

ويكون الجواب لذلك؛ أن"الغرباء قد استعمروا البلاد واستحوذوا على خيراتها وأبعدوا أهلها الأصليين إلى الأحراش الجبلية"[3]؛ فما أحدثه المستعمر في الماضي من إبعاد لأهل الأرض واستحواذ على خيراتها، يكون ذلك سببا في إصرار "عبد الله" ويتم فهم الأوضاع السابقة والأوضاع اللاحقة لها، وكذا بالنسبة لاشتراط المجاهدين على "عبد الله" قتل ذلك المعمر حتى يتسنى للمجاهدين معرفة قدراته وتضحيته من أجل وطنه.

فالقصص التاريخي يكون "من أجل تنوير الناس وإخبارهم بما حدث، ومن أجل الإشارة إلى أن هذه الأحداث البعيدة لها أهميتها راهنا"[4]، فهي تقوم بترهين الماضي ليعتبر منه الحاضر، وكذا بالنسبة للطفل حين يساهم ذلك في تقوية الانتماء والارتباط بالمجتمع، ومنه إلى تكوين الهويّة من خلال العبر والتواصل مع الماضي وتحيينه.

1- عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي. ص: 221.

2- محمد المبارك حجازي: الرصاصة الأخيرة. ص: 5.

3- المصدر نفسه. ص: ص ن.

4- أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية، ط1، 2009. ص: 45.

راع بين مفهومه للقيمة ومفهوم الآخرين، أو بينه وبين القيمة، ولذلك يكون مريدا للفعل وعازما على تحقيق كيانه، مدفوعا في ذلك بدوافع تمكنه من أداء الفعل والتفاني فيه.

وقد يكون فعل الاقتناع مبنيا على ظاهر يتم تأويله في بعض قصص الأطفال تأويلا إيجابيا أو سلبيا، فظاهر أفعال زوجة الأب يتم تأويلها سلبيا لأنها دالة على الاستلاب من خلال تصرفاتها مع الأيتام، وذلك يشير إلى باطن نقيض ذلك ينشأ من تأويل نقيض تلك الأفعال ويكون إيجابيا ويتعلق بالأم.

ويشتغل هذا الظاهر تأويليا وسيميائيا كفعل إقناعي؛ فمظاهر السخرية والاستهزاء، التي رآها الغراب في طريقه إلى المدينة، بالإضافة إلى وصف رأسه بالباذنجانة، ونعته بأبي فحمة هي عبارة عن أوصاف ظاهرية تشكل مفهوما آخرا لموضوع الهجرة، ويتم تأويلها من طرف الغراب "قرعوش" إيجابيا بحيث يقتنع في النهاية أن عليه التراجع عن هذا الفعل طالما كانت نتائجه معاكسة لما كان يتصوره.

كما أن مظاهر الثراء والأناقة والجمال ولون الشعر، لها تأثيراتها النفسية الخاصة في عملية الاقتناع بالفعل وتخويل القيام به ؛ ويتجلى ذلك من خلال مسارين:

1- مسار لساني يحدد الأوصاف، وتجسده الألفاظ، فجمال "سندريلا" و "وريدة" يثير غيرة زوجة الأب، فتتحول تصرفاتها إلى أفعال عدائية، وتنتج تلك الحالة النفسية كباطن عن ظاهر الأوصاف التي تتمتع بها ابنة الزوج؛ فقد كانت "سندريلا" "تتفوق على ابنتها في الجمال، والخلال (الصفات) الحميدة، وكانت محل تبجيل وتقدير من كل معارف العائلة"[2]، وتتأكد الأوصاف نفسها في قصة "وريدة" حيث أحضرت زوجة الأب معها ابنتها الذميمة الخلقة بينما كانت وريدة على جانب كبير من الجمال"[3]، فصفات

1- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش. ص: 6.

2- محمد المبارك حجازي: سندريلا، الكنوز للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

3- محمد المبارك حجازي: وريدة، سلسلة حكايات من العالم د ن، د ط، د ت. ص: د ر.

الجمال التي يمتلكها غيرها؛ هي التي تبرر لها أفعالها، وتجعلها مقتنعة بما تفعل، كما يبرز ذلك أيضا طويتها وتكوينها النفسي.

ويكون للون الشعرة الذهبية في قصة "بقرة اليتامى" أثره البالغ في إعجاب الملك، وعشقه لصاحبتها دون أن يراها؛ فعندما كان يداعب الماء "حمل السلطان الشعرة في كفه كانت أشعة الشمس تنعكس عليها فتماوجت ألوانها في منظر سحري بديع ... عرف أن الشعرة لفتاة رائعة في الحسن"[1]، وهذه الأوصاف اللسانية للون الشعرة تجعل الملك مقتنعا من أن صاحبتها فائقة الجمال، ويثير ذلك مشاعره فيقتنع بالبحث عنها.

وفي القصة "بقرة اليتامى" وقف الملك أمام حاشيته "وقدم لهم الشعرة قائلا:أريد رؤية صاحبتها في أقرب وقت... ولما عادوا خائبين بعد أسبوع من البحث الدقيق، اغتم السلطان لما علم بالأمر"[2]، ففعل "أريد" يحول الأمر من مجرد شعرة وُجدت في الماء إلى قناعة بوجوب البحث عن صاحبتها، وذلك ما يجعله يتعجل رؤيتها، وأما فعل "اغتم" فيترجم إعجاب الملك وتعلقه بها، كما تنم هذه الأفعال عن جوانب نفسية للفاعل، وتظهر نوايا الخطاب.

2- ومسار آخر للاقتناع بالفعل ينطوي عليه الخطاب ويتمظهر من خلال أمارات دالة عليه؛ تتمثل فيما تقوم به زوجة الأب من أفعال تظهر اقتناعها بما تفعل، وإلا ما فعلت ذلك إلى جانب بيان حالتها النفسية وقلقها وغيرتها، ففي القصة الأولى؛ "اعتمدت إذلال سندريلا؟؟ حوّلتها إلى خادمة في البيت"[3]، وفي القصة الثانية؛ لما طلبت منها ثوبا شتويا ضحكت هي وابنتها... ذهبتا إلى السوق، وعادتا لها بجلد حيوان"[4]، فما تقوم به زوجة الأب يشكل قناعاتها الخالصة، ومن جهة أخرى يتم تلك الأفعال سلبيا من طرف الطفلتين فترحلان عن البيت.

1- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص: 10.

2- المصدر نفسه. ص: ص ن.

3- محمد المبارك حجازي: سندريلا. ص: د ر.

4- محمد المبارك حجازي: وريدة. ص: د ر.

ة

في القصة عبارة عن اصطدام في الفعل بين إرادتين يسعى فيها الفاعل إلـــى تعطيـــل إرادة فاعل آخر، وذلك يعني لا إرادة لا فعل، أي مسلوب الإرادة والفعل؛ كما حـــدث للذئب مع النسر في قصة "نهاية المحتال"، و"عنيد" مع الثعلب في قصة "نصيحة أم".

مربع القدرة:

إن امتلاك الذات للمعرفة يمكنها من أداء الفعل بكفاءة؛ فتبـــدأ بتحيـــين الفعـــل، فتصبح فاعلا، وبمعرفة الفاعل للفعل يمتلك القدرة على التنفيذ؛ وعندما يكـــون مريـــدا للفعل راغبا فيه، فإن ذلك يدفعه إلى امتلاك القيمة وإرادة الفعل ووجوبـــه، وامـــتلاك القدرة على الفعل، هو وجوب للفعل وإنهاء له، ويصبح الكل هو المولد الحقيقي لرغبة الامتلاك والكينونة والتحول.

ومن هنا تتحول الذات الفاعلة إلى عامل فـــي الـــسيميائيات حـــسب جـــوزاف كورتاز* Joseph Courtés و"يجب التركيز فيه على القيمتين المكونتين له من خـــلال الجمع بين ذات الحالة sujet état وذات الفعل Sujet de Faire في فاعل سردي واحـــد، وفي هذه الحالة فقط يمكن اعتبار الذات الـــسيميائية كحالـــة étant وكمتـــدخل فاعـــل Agissant"[1]، ومثل ذلك حال العامل "عبد الله" في قصة "الرصاصة الأخيرة" "لمحمـــد مشعالة"؛ الذي كان مدفوعا للقيام بفعله من خلال الاعتـــداء الحاصـــل علـــى الأرض والوطن، ويجعله ذلك مصرا على الحصول على موضوع Object الحرية، ويظهر هذا العامل في القصة بداية من زيارته لسوق المدينة بين الحين والآخر، وما ينتابـــه مـــن شعور عند رؤيته لحياة المعمرين؛ فكان أثناء عودته " يمر بمزارع المعمرين الفرنسيين وهي مزارع شاسعة، إنتاجها وفير، وأصحابها يملكون الجرارات والحاصدات الكثيـــرة التي توفر لهم الإنتاج الكثير دون عناء...أولئـــك الغربـــاء الـــذين اســـتعمروا الـــبلاد

*- جوزاف كورتاز: Joseph Courtés باحث في السيميائيات السردية، وأستاذ في المدرسة العليا للعلوم الاجتماعية بفرنسا.

1- Joseph Courtés: La Sémiotique Narrative et Discursive, Hachett, Paris, 1976. p: 16.

في مرحلة أولى بتنفيذ عملية ضـــده حتـــى

ينضم للمجاهدين؛ فبعد أن تناهى إليه أن تنظيما وطنيا يسعى إلى تحرير البلاد "وبعــد مدة من الزمن تنامى إلى مسامعه قيام تنظيم وطني مسلح يتبنى تحريــر الــبلاد مــن الاستعمار الفرنسي"[2]، فحاول الالتحاق بالتنظيم وسعى إلى ذلك، فكان المطلوب منه "أن يقوم بعملية حرق مخازن أحد المعمرين"[3].

وقرر تنفيذ ذلك على الفور خاصة وهو يملك السلاح الأداة التي تساعده علـــى تحقيق هدفه؛ "ففي ليلة مظلمة شديدة البرودة لبس عبد الله معطفه الممزق وحمل معــه بندقية الصيد التي ورثها عن والده واتجه إلى (فيلا) ذلك المعمر، واستطاع أن يغافــل الحراس، وأن يدخل مستودع الحبوب ويضرم فيه النار، وعند خروجه التقـــى صـــدفة بالمعمر... وجه إليه بندقيته وأطلق عليه النار... والتحق بالمجاهدين في الجبل"[4]،

وبتحقيقه ذلك أصبح مالكا للكفاءة التي وضعها المجاهدون كـــشرط للالتحـــاق بالثروة، وكان له التمكن في مرحلة ثانية عندما أخـــذ المعمـــر علـــى غـــرة؛ وهـــي إستراتيجية يفرضها الفعل الثوري؛ وبذلك يجرد هذا الفعل بالنسبة للطفل من سمة أفعال الغدر، وتصبح الأفعال التي يتم إنجازها يتطلبها الواقع ويستدعيها.

ويرجع ذلك إلى ما كان يقوم به المستعمر من عمليات حرق للقرى ومن إبـــادة للمداشر وتذكر ذلك القصة : " في صبيحة اليوم التالي خرجت قوات المستعمر الغاشم وأحرقت الدشرة كلها، وقتلت كل من ظفرت به من الرجال، وساقت كل ما وجدت من الماشية"[5]، وهذا الاعتداء السافر وعدم توازن القوى في العدد والعتـــاد جعـــل الثـــوار

1- محمد مشعالة: الرصاصة الأخيرة. ص: 3.

2- محمد مشعالة: الرصاصة الأخيرة. ص: 5.

3- المصدر نفسه. ص: ص ن .

4- المصدر نفسه. ص ص:7، 9.

5- المصدر نفسه. ص: 9.

يلجؤون إلى العمليات الانتحارية وأخذ العدو بغتة "وكان هذا الفوج يقوم بالعمليات الانتحارية بحيث يهاجم المستعمر في ثكناته في الليل وأحيانا أخرى في النهار، وكثيرا ما كان يباغت العدو وهو في شاحناته العسكرية "[1].

وهكذا يتم وسم موضوعات تصور أفعالا على عكس ما هو معروف لها

كالعملية الانتحارية، ومباغتة العدو والغدر به، وإعطاء صورة إيجابية للطفل لما كان معروفا عنده وفي لغته وثقافته بأنه سلبي بأشكال معاكسة لها من خلال منطق أخر هو منطق الثورة، وإلباسها سمات معاكسة لها، وصفات مضادة من خلال أفعال أخرى أقبح وأبشع منها؛ كسياسة الحرق التي اعتمدتها فرنسا، والقتل الجماعي، والاستحواذ على خيرات الغير عنوة.

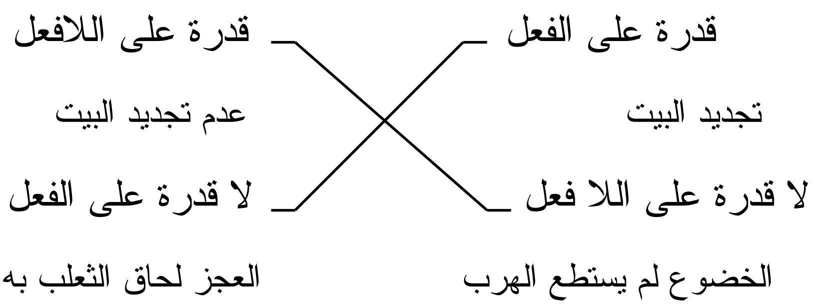
وبناء على ذلك يتبنى الفاعل ما كان منها سلبيا في نظره ونظر الآخر المستعمر من خلال ممارسة هذا الأخير للأفعال السابقة؛ فتتصل ذات الحالة ومنها الفاعل بالموضوع أو الشيء ويتم القيام بالفعل كرها وطوعا، أو ترغيبا و ترهيبا؛ فيؤدي ذلك إلى اقتناع الفاعل بفعله، وتحديد مفاهيم جديدة للقيم، تكون هي المكون لذات الحالة والواصلة للفاعل بالفعل، والمحركة لإرادة الفاعل في آن، ويصادف من ثمة لدى الطفل فعلا تأويليا إيجابيا.

ومثل ذلك ما حصل للنسر في قصة "نهاية المحتال" فمن خلال ما يمتلكه النسر من قدرات؛ كقوة حمل الأشياء والارتفاع بها أثناء الطيران، وما عرفه من المدبّر؛ كالبحث عن علامات بين أسنانه، واللجوء إلى الاستنطاق إذا أنكر؛ فإن ذلك يشكل قدرته على الفعل، ووجوب القيام بالفعل يكون بعد اكتشافه للفاعل، وتأكده من أن الذئب هو من أكل فراخه، وكان المعطى القصصي هو الشاهد على كفاءة الفاعل من خلال المعطيات السردية السابقة.

ويظهر الأرنب "عنيد" في قصة "نصيحة أم" في حال من عدم إرادة الفعل، وذلك بعدم حفر بيت جديد، ومن بعد الحادثة التي وقعت له مع الثعلب؛ فإنه تحول لإرادة الفعل بقبول النصح ليصبح له كيان نقيض لما كان عليه فهو لا يفعل ولا يريد أن يفعل؛

1- المصدر نفسه. ص: ص ن .

وقد يحدث أن يرغب الفاعل في الفعل ولكن لا يقدر على تحقيقه، وهنا يكـون محكوما بين السعي ومحاولة الفعل، وبين عدم التمكين؛ مثلما كان حال الـذئب الـذي سعى للتفوق على القنفذ وما استطاع ذلك، أو محاولة عنيد الفرار من الثعلـب، وبـذل جهدا بسرعته لكن الثعلب لحق به لأن البيت كان له باب واحد؛ فلم يتمكن الأرنب من الهرب، ويتجلى ذلك في مربع القدرة على الفعل من عدمها[1]



يوضح هذا المربع وضعيتين مختلفتين؛ الوضعية الأولى: تكون فيها القدرة على الفعل، وتكون البداية باختيار الفعل المناسب، وذلك يؤدي بالفاعل إلى الاقتناع بفعله، وبتقرير مصيره، والسعي إلى القيام بالفعل والمثابرة عليه، ويقع في هذا الركن فعل تشييد البيت وتنفيذ الوصية.

أما الوضعية الثانية: يكون فيها الخضوع، ويؤطرها في الغالـب التكاسـل أو الخوف أو العناد، فعدم إرادة الفعل تجعل القدرة في موضع اللافعل، ومن خلال إلغـاء الذات لإرادتها، أو فرض قيود عليها، وبتعطيل القدرة، وشل حركة الفعل يصبح الفاعل في حال من اللاقدرة ومن اللافعل، ويقع في هذا الركن فعل عدم جعل بـابين للبيـت وعدم تنفيذ الوصية.

وهكذا يتم تعرف الأطفال على المسؤولية برؤيته الفاعل يتحمل مسؤولية أفعاله، فيصبح المهم بالنسبة للفاعل والطفل هو البحث عن موضوع القيمة، واتخاذ ما يكـون مناسبا للمواقف، ومن أمثلة ذلك ما حصل "لعنيد" ولأخيه "مطيع" في قصة "نصيحة أم"

1- Joseph Courtés: La Sémiotique Narrative et Discursive, p: 116.

فقد قام الثاني بتجديد بيته وبتنفيذ الصيحة، في حين بقي الاول بالبيت القديم ولـم ينفـذ الوصية؛ فعرضه ذلك للخطر؛ فقد "بدأ الثعلب يقترب من عنيد ثم هجم عليـه، ولكـن عنيد بفضل سرعته وخفته فرّ هابا ولاحقه الثعلب حتى دخل إلى بيتـه فـدخل وراءه وغلق الباب خلفه فوجد عنيد نفسه محاصرا وتأكد أنه هالك لا محالة"[1]؛ فلم تنفع "عنيدا" خفته، ولا سرعته طالما لحق به الثعلب، وكان الأجدر به أن يقوم بما قام به أخوه.

ليكون مسعى الملفوظات السردية خلق معادلات موضوعية لدى الفاعل بدفعه من جهة إلى الإقدام على الشيء، و من جهة أخرى ابتعاده عن آخر، ويصادف ذلك عنـد الطفل ما يشجع قدراته النفسية فيغير سلوكه، ويكون ذاته، ويطور إمكاناته، ويمكنه ذلك من اتخاذ القرار، والإقدام على الفعل بعد التأكد من صحته دون خوف، والإقبال علـى الجماعة والتخلي عن الانطوائية مثل ما حصل مع الغراب "قرعوش" حيـث كـان لا يعرف قيمة الشيء ويُقدم على الفعل؛ ليتأكد في نهاية القصة من قيمة الهجرة ويقتنـع باللاهجرة.

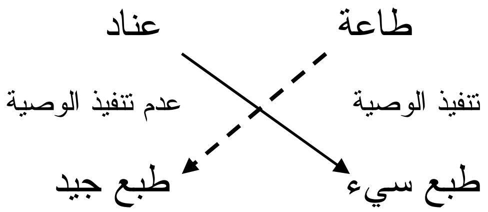
وقد يكون التحول في القيم وفي تصورات الفاعل لها من خـلال الانتقـال فـي المكان من هنا إلى هناك؛ من الريف إلى المدينة في قصة "هجرة الغراب قرعـوش"، ومن البيت القديم إلى الجديد في قصة "نصيحة أم"؛ فقد عاد الغراب إلى أهله بعـد أن تعرض في المدينة إلى التشرد والبرد والجوع؛ كما شعر بالحنين إلى أسرته وقريته... وفقد الأمل وكره هذه الحياة كرها شديدا ويئس، عاد إلى قريته وطلـب الـسماح مـن الغربان"[2]، وبذلك اقتنع بالبقاء مع جماعته بعد رحلته إلى المدينة وما عاناه فيها ليعـود إلى الحالة الأولى بعد إدراكه الجيد لقيمة الريف واقتناعه التام بها، ويؤسس ذلك لمقابلة على صعيد الدلالة الأساسية (بقاء ضد هجرة)، وعلى صعيد الخطاب انتقال الغراب من وضع السكينة والهدوء إلى وضع القلق والحيرة والندم والعكس.

أما عنيد فكان تحوله من خلال المكان مصحوبا بتحول فـي الطبـاع، وتنفيـذ النصيحة ومن العناد إلى الطاعة، فقد أقسم لأخيه " أنه أدرك قيمة نصيحة أمه وسـوف

1- عمر جيدة: نصيحة أم. ص: د ر.

2- عمر جيدة: نصيحة أم. ص: د ر.

بيت ببابين)، وعلى صعيد الخطاب انتقال الأرنب "عنيد" فينتقل من عدم التنفيذ إلى التنفيذ، ومن العناد إلى الطاعة التي تحلى بها أخوه مطيع بتجديده البيت وتنفيذه الوصية، ومن خلال معرفة تصرفات كل منهما ف1 وف 2 يمكن توزيع ذلك على النحو التالي بالاعتماد على محور التصور الأخلاقي catégorie éthique[2] لجيد وسيء:



فهذا التصور للسلوك الأخلاقي -الذي يركز عليه المختصون في قصص الأطفال- يتم تقديمه من خلال نصيحة تخفي وراءها قيمتين أخلاقيتين، ومن خلال حرية اختيار الفعل تتحدد المسؤولية، ليتم ترجيح القيمة الأحسن والأفضل بالنسبة للطفل، وذلك ما يجعل الفاعل في قصص الأطفال في كثير من الأحيان ينتقل من حال إلى أخرى مغايرة أو مختلفة، كتحول "عنيد" من طباع سيّئة إلى أخرى جيدة.

وهناك وضعيات أخرى يكون فيها الفاعل مظهرا لشيء ومبطنا لآخر وفي هذه الحالة فإن مربع الصدق كفيل بالكشف عن ذلك.

مربع الصدق:

إذا كان الفاعل متظاهرا بالصدق مبطنا للكذب؛ فإن الظاهر سينكشف من خلال تصرفات الفاعل وأفعاله، أو مظاهر دالة على ذلك، وبالتالي يتم الانتقال من الوضعية الصادقة إلى الوضعية الكاذبة، وتصبح هذه الحالة معبرة عن؛ (ظاهر+ لا كينونة)؛ كانخداع الفاعل"علاء الدين" بالنقود التي أعطاها له الرجل الغريب وذلك حين؛ "اقترب منه رجل مجهول الهوية، وقال له: ألست علاء الدين بن الخياط؟ فأنا عمك... ثم أعطاه

1- محمد مشعالة: هجرة الغراب قرعوش. ص: 8.

2- Joseph Courtés: La Sémiotique Narrative et Discursive, p:144.

حفنة من النقود فقام علاء الدين بمرافقته وإرشاده إلى البيت"[1]، ونتج عن ادعاء الرجل وهِبتِه تصديق "علاء الدين" له على أنه عمه.

وتعد هذه المبادرة بمثابة "عقد ائتماني Contrat fiduciaire ضمني"[2] بينهما، إلا أن الرجل لم يكن كذلك؛ فقد " بدأ في ترديد أقوال سحرية، وحينئذ بدأت الأرض في الاهتزاز... فأصيب علاء الدين برعب كبير، وأراد أن يفر، لكن الرجل كان أسرع منه؛ فأمسك به..."[3]؛ فهذه الأشياء التي قام بها الرجل؛ كالأقوال السحرية، واضطراب الأرض، والصوت الحاد، علامات دالة على أنه ساحر، وتلك الأفعال؛ يفر، أسرع، وأمسك، يعرف منها علاء الدين أن ذلك الشخص لم يكن كما عرفه وإنما هو ساحر، وبالتالي كان كيانه مختلفا عما أظهره له أول مرة، وتحول من بشر سوي إلى ساحر، وبذلك ينتقل الرجل من الوضعية الصادقة إلى الوضعية الكاذبة بالنسبة لعلاء الدين.

وكذا كان بقاء الذئب في حراسة فراخ النسر؛ بعد أن اتفقا على أن يتصادقا ويتعاونا، وعربون ذلك أن يقيما منزلا واحدا"[4]، فبموجب هذا العقد صارت حياة عادية بينهما، ولما رزق النسر بفرخين " كانت فرحته عظيمة... وذكّر صاحبه، بأن ذالك سيجعلهما أكثر تفانيا في العمل"[5]، تظاهر الذئب بادئ الأمر بالاعتناء بهما، وبالبقاء معهما دون إيذائهما؛ فقد "أظهر للنسر اهتماما شديدا بهما، واطمأن إليه النسر... ولاحظ أن الذئب يحبهما... ويترك الذئب في أكثر الأحيان في المنزل لحراستهما"[6].

ولكن الذئب قرر التخلص منهما؛ فأمسك الأول من عنقه فلفها... يجب أن أتخلص منك أنت أيضا أيها النحس.. الشرير"[7]، ثم أنكر هذا ما قام به ، وحتى لما ظهر الريش بين أسنانه، أصر على إنكاره وهو كاذب أيضا، ولا يعترف إلا بعد أن

1- محمد مشعالة: علاء الدين والمصباح السحري. ص: د ر.

2- رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 2006. ص: 166.

3- محمد مشعالة: علاء الدين والمصباح السحري. ص: د ر.

4- محمد المبارك حجازي: نهاية المحتال. ص: 2.

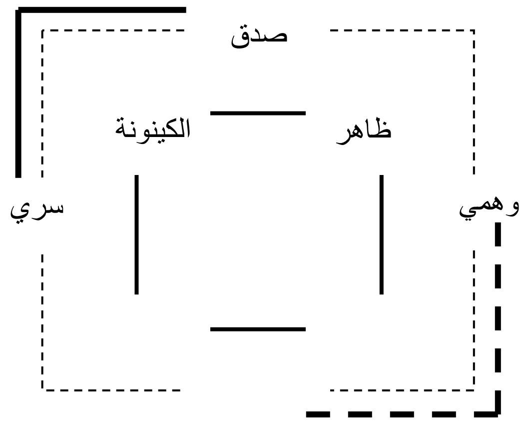
5- المصدر نفسه. ص: 4.

6- المصدر نفسه. ص ص: 6، 8.

7- المصدر نفسه. ص: 14.

رفعه النسر إلى السماء يريد قتله؛ حينها قال:" أنزلني واقتلني فأنا.. آكل أبنائك"[1]، فبعد الاعتداء، والاعتراف بالفعل تتكشف طوية الذئب ويظهر على حقيقته.

وبتركيز الفاعل على الظاهر Paraître لا على الجوهر يتشكل لديه الاعتقاد بأن الظاهر مطابق للكينونة Etre؛ كما حصل للنسر مع الذئب، ولعلاء الدين مع الرجل الغريب، أو من خلال ما هو كائن فيتمثل له ذلك الظاهر في وضعية صادقة، وإن لم يكن كذلك في حقيقته، ويمكن رصد هذه العلاقات بواسطة مربع الصدق الذي يسمح بالتعرف على ما هو حقيقي وما هو كذب وخادع[2] .



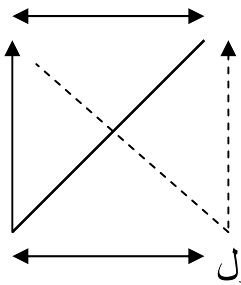
تسجل هذه الزوايا المتقابلة ما يكون من تناقضات بين الداخل والخارج، وبين الجوهر والظاهر، وبين ما هو صادق ويمثله؛ ركن صدق Vrai وسر Secret، وما هو كاذب؛ ويمثله ركن وهمي Illusoire وكاذب Faux، أي بين الكينونة التي تتبني على الصدق والصداقة، واللاكينونة التي تتبني على الوهم والخداع في قصة "نهاية المحتال"، ويؤدي ذلك إلى إدراك أن الكينونة والقيمة لا تتطابق مع الظاهر؛ فالصداقة والعقد المبرم لم يترجمها ذلك الظاهر؛ مما يؤدي إلى الاقتناع بأن الأمر كان كاذبا، وقد ظهر ذلك من خلال الملفوظات السردية.

ومن خلال هذه الملفوظات التي تقوم بإثبات شيء ونفي آخر من خلال جدلية الصراع بين المفاهيم وما يتصل بها من إرادة للعوامل من جهة، وبين التصورات

1- المصدر نفسه. ص: 22.

2 – Joseph Courtés: La Sémiotique Narrative et Discursive, p: 116.

العميقة التي تقوم عليها دلالة الأشياء من خلال عملية التضاد والتناقض من جهة أخرى، وذلك يمكن تمثيله في بنيته العميقة من خلال المربع السيميائي الذي يساعد على تصور وأيقنة الكثير من الثنائيات السردية سواء ما تعلق منها بالبينية العميقة للأشياء أو ما تعلق منها بالتحولات التي تمس الأفعال وتؤدي إلى الانتقال من وضع إلى آخر، وبالتالي تحول من حال إلى حال آخر من خلال ثنائية ثابت ومتحول.



فمن خلال نفي القصة للقيمة المتعلقة بالثبات من خلال جزئيات خاصة بها؛ كما هو ماثل في القصص: "نصيحة أم" و"هجرة الغراب قرعوش" يكون الخروج من الثبات إلى ما يعارضه اللاثبت، ومنه إلى المتحول، ويشكل ذلك تكاملا بين اللاثابت نحو المتحول، وعلى النقيض من ذلك تتدرج علاقة المتحول في اتجاه جزئياتها نحو الثابت من خلال محور اللامتحول.

وهذا المستوى "الكامن يشكل نوعا من الأساس البنائي الذي يجد فيه السرد نفسه منظما قبل تجليه"[1]، وإذا كانت البنية السطحية تتمتع بإمكانية حصر وحداتها السردية المشكلة لها، فإن الوحدات الدلالية ليس من السهل حصرها وتحديدها ويرجع ذلك إلى تشعب الدلالة، كما أن البحث عنها يكون مخبوءا في الداخل وليس ظاهرا على السطح؛ وهذا ما يجعل الدلالة أمرا خفيا، وتخفّيها يؤدي إلى غموضها وصعوبة تحديدها، وتقوم دراسة "غريماس" لهذا الجانب من خلال حصر الوحدة الدلالية المضمونية، ومنها الانطلاق إلى الوحدات الدلالية الصغرى التي تسمى معانما Sèmes، "فالمحور الدلالي

1- ألجيرداس جوليان غريماس: في المعنى. ص: 12.

(د) (مادة المضمون) يتمفصل على مستوى شكل المضمون إلى معنيــين متــضادين:
د^1 د^2"[1].

و"المعنم باعتباره وحدة دلالة صغرى فإنه يكتسب وجوده الدلالي من خلال دخوله في إطار منظم مع وحدات معنمية أخرى اختلافا و تشابها وتناقضا كما هو الحال بالنسبة للمرفام Morphème في علم الصرف"[2]، كصيغة التأنيث فهي تتشابه مع ضيغة التذكير: من حيث تحديد نوع الجنس، وهما متقابلان من حيث هذه علامة على المؤنث والآخر علامة على المذكر، والجنس المؤنث في مقابل الجنس المذكر.

وتقوم دراسة المحاور الدلالية على بيان الوحدات الدلاليــة المــشكلة للملفــوظ بتحليلها إلى مكوناتها الدلالية الصغرى، وبالقيام بهذا الفعل يمكــن تحديــد الوحــدات المعجمية التي تنتمي إلى حقل دلالي في أطر ثنائية متقابلة، أو متضادة، أو متكاملة مع بعضها البعض؛ مشكلة محاور دلالية تحرك المضامين داخل قصص الأطفال، وتضمن تماسك عناصر بنيتها.

وعند القيام بهذا الفعل فإنه سيتم بيان المتناقضات بين الأشياء وتحريض الطفل

وتحريض الطفل على الاقتناع بما هو مرغوب فيه، والابتعاد عن ما هو غير مرغوب فيه، وتبني ما هو إيجابي منها والتخلي عما هو سلبي فيها، وهــذه الثنائيــات كثيــرة وسيكون التركيز على أكثرها انتشارا واشتراكا بين قصص الأطفال.

ومن بين التناقضات بين الأشياء محور القوي / الضعيف الذي يــرتبط بثنائيــة الصغير/ الضخم، وثنائية الخير/ الشر، وثنائية الجهل / المعرفــة، وبالنــسبة للثنائيــة الأولى فقد تم بيانها من خلال علاقة القوة المورفولوجية في ارتباطها بالضخم والقــوة المعنوية في صلتهما بصغر البنية، ومن هنا اعتمدت بعض قصص الأطفال على قــيم جاءت في كتاب"كليلة ودمنة" "الذي ينطوي على قيم ثابتة منهــا؛ أن المتمتــع بــالقوة

1- المرجع نفسه. ص: 44.

2-A. L Greimas Et J. Courtes: Sémiotique Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage. P:332.

سببا في نجاة علاء الدين من ذلك الرجل الضخم ولم يعطه المصباح السحري "قال له الساحر بغضب أفقده صبره أعطني المصباح، فصاح علاء الدين لا ساعدني أولا لأخرج من هذا النفق فأنا أعرف أنك تريد أن تدفنني فيه عندما تأخذ المصباح (وأعاد عليه القول) فقال:علاء الدين لا ساعدني أولا في الخروج"[2] فبالإضافة إلى الرفض المؤكد بأداة النفي "لا" التي تزيد من تعميق ذلك المعنى، هناك أيضا المعرفة بالخصم، والتي تشكل هي الأخرى مع الجهل ثنائية تبرز الوضع العلامي للقوي وضعيف البنية.

فقد كان تغلب القنفذ على صغر جسمه على الذئب مع كبر حجمه؛ لفطنته ومعرفته بالأشياء والمحاصيل، وكان فشل الذئب لجهله، وكانت خسارته معنوية ومادية؛ معنوية من خلال محاولة إثبات ذاته وسعيه إلى التغلب على القنفذ، ومادية حين أخذ المحاصيل التي لا قيمة لها، كما أن تفوق القنفذ على غريمه كان بعدم التسرع وبمعرفته بالزراعة ولجهل الذئب لكل ذلك، وعليه ينطوي هذا الصراع بين الطرفين على قيمة مضمونية أخرى تمثل تناقضا بين المعرفة والجهل.

ويتمكن الفأر "فرفور" من تخليص الأسد الذي حاول قتله مرة، والمعروف بقوته وهيبته من الأسر الذي وقع فيه رغم ذلك، ولعدم معرفة الصيادين لقيمة الفأر، وذلك حين قام بقضم خيوط الشباك "لو تسمح لي سيدي فأنقذك من هذه الشبكة ! فقال الأسد: أنت تنقذني ! مستحيل ثم ضحك بملء شد قيه... بدأ فرفور يقرض حبال الشبكة، فخلص الأسد من حبسه".[3]

1- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي نظرية غريماس. ص: 118.

2- محمد مشعالة: علاء الدين والصباح السحري .ص:د ر.

3- عبد الحق سعودي: فرفور. ص ص: 14، 15.

وإذا كان الأسد ساخرا في البداية وغير مصدق، فإن الفأر الصغير خلصه، وكسب صداقته في النهاية؛ "قال:الأسد لفرفور وهو يبدي إعجابه حقا يا صديقي إنك ولد جريء، فشكرا لك يا عزيزي، وصار فرفور صديقا وفيا للأسد".[1]

إن استغلال كل كائن لقدراته الخاصة يمكّنه في حدود قدرته ما لا يمكنه لغيره، فالصبر والعزيمة، وإرادة الفعل مكنت الثوار الضعفاء عددا وعتادا من التغلب على الاستعمار، واسترداد الوطن أمام ما يمتلكه المستعمر من قوة عسكرية؛ كما في قصة "الرصاصة الأخيرة؛ "فكر عبد الله قليلا ثم توكل على الله، واستدار خلفه، وأطلق النار فاخترقت الرصاصة جسم الجندي والكلب معا فسقطا صريعين"[2]. فا لتوكل على الله والعزيمة تمكن عبد الله والثوار من خصومهم المستعمرين.

وفي الشأن نفسه في قصة "عروس الجبال" أين شكلت الفرقة ضعفا والوحدة قوة، وذلك ما مكن المقامة من الاحتلال "فالتحمت القبيلتان في صف واحد وحاربا الأعداء في مقاومة شهد لها التاريخ بالجلال "[3]،فقد تحقق النصر بالوحدة لا بالفرقة، وبذلك يتمكن من كان ضعيفا ممن كان قويا.

وقد تخلص الثعلب من الأسد بذكاء شديد بعد أن باغته مع حمار في الغابة، قال: الثعلب "يا سيد الحيوانات، ها أنت ترى ما أنا عليه من الهزال والضعف، فأكلي غير مجد، لسيد الحيوانات على الإطلاق... وماذا تقترح إذا؟ الثعلب أهيئ لك الحمار الغبي فإنه لك ألذ، خاصة أنه مكتنز لحما وشحما ! الأسد إذا علي به"[4] لقد نجا الثعلب من قبضة الأسد بدهائه من ترغيب للأسد فيما يشتهي، واستغلاله لنهم الأسد للطعام واستمالته له، بتقديمه للأسد حجة عدم نفعه له، ويصبح هذا المنطق مقبولا من وجهة تصور خاصة للأشياء.

والشيء نفسه في قصة الجرادة والغراب حين نجت الجرادة من الغراب بعد أن طلبت منه أن ينظف منقاره قبل أن يأكلها وسعى الغراب إلى ذلك ليحترق ريشه في

1- المصدر نفسه. ص: 16.

2- محمد مشعالة: الرصاصة الأخيرة. ص: 11.

3- رابح خدوسي: عروس الجبال. ص: 15.

4- محمد المبارك حجازي: الثعلب الغادر، منشورات ترانسباب، الجزائر، د ط، د.ت. ص ص: 5، 6.

النهاية؛ فقد "وضعت الفلاحة النار فوق ظهر الغراب فلما شعر بالحرارة تلدغ جسمه انتفض بقوة وسقطت النار من على ظهره... ومنذ ذلك اليوم أخذ الغراب على نفسه عهدا ألا يتعرض بالأذى لأي حشرة صغيرة ".[1]

ومن هنا فإنه يمكن إجمال الوضع العلامي لمحور الصغير/ الضخم في قصص الأطفال على النحو التالي:

صغير		قوي		ذكي		معرفة		لين		شجاعة		وحدة		ربح وتمكن
ضخم	=	ضعيف	+	غبي	+	جهل	+	غلظة	+	خوف	+	فرقة	=	خسارة وفقد

هذا يعني أن الوحدات المعجمية فوق الخط تشكل محور القيم السامية، ومحور قيم التفوق والنجاح، وما تحت الخط يشكل محور القيم السلبية، ومحور الخسارة والانهزام، ومن هنا شكلت ثنائية الصغير والضخم، القوي والضعيف؛ قطبين دلالين يحتويان على العديد من الثنائيات هي عبارة عن وحدات دلالية صغرى توزعت إلى محورين واحد إيجابي والآخر سلبي، ومن خلال هذه الثنائيات يمكن تعميق الفهم عند الطفل وتوسيع المعرفة لديه في كيفية التصرف إزاء المواقف التي تعترضه سلبا وإيجابا.

أما المحور الدلالي؛ خير/ شر؛ فهو أكثر المحاور انتشارا في قصص الأطفال؛ ويتجسد من خلال أفعال وحالات نفسية واجتماعية واقتصادية وكل ذلك يكون من خلال ثنائيات زوجة الأب/ الأم كما هو في قصة "سندريلا"، و"وريدة" "لمحمد المبارك حجازي"، و"بقرة اليتامى"، و"سجينة المرأة"، و"بياض الثلج"، وكل هذه القصص يعاني فيها أطفال الأم المتوفاة من معاملات زوجة الأب؛ التي تسعى إلى إبعادهم عوض أن تقربهم إليها، وتمنعهم من الأكل عوض أن تغذيهم وتطاردهم عوض أن تأويهم، وتكرههم عوض أن تحبهم.

فقد جعلت زوجة الأب الطفلة "سندريلا" خادمة بدوافع نفسية؛ هي الغيرة من جمال "سندريلا" ومن ثمة تحل بها متاعب كثيرة، بعد أن كانت مدللة، و"زوجة الأب وابنتها كن السبب في كل الأحداث والمتاعب؟ مع أن الأصل في الإنسان الإحسان والخير.. وزوجة الأب كانت تغار من "سندريلا"، التي تتفق على ابنتها في الجمال

1- خصر بدور: الجرادة والغراب، منشورات الشهاب، الجزائر، د ط، 1995.ص:د ر.

والخلال (الصفات) الحميدة، وكانت محل تبجيل وتقدير"[1]، وهي تتعرض لكل ذلك رغم أنها هي الأصل فيه لأن البيت لوالدها وهي موجودة قبل هذه الزوجة والشيء نفسه يحصل" لبياض الثلج" التي كانت تعاملها زوجة الأب بقسوة عوض أن تغمرها بالحنان "غير أن الزوجة الثانية كانت شريرة وسيئة تعامل الفتاة بقسوة"[2].

وهذه المعاملة القاسية يلقاها كل من "ظريف" وأخته "مرجانة" في قصة "بقرة اليتامى"؛ "فبزواج الأب بدأ ينبت الغضب والصراع في البيت، الطفلان ظريف ومرجانة كانا يقضيان نهارهما مهملين جائعين، وعند المبيت يفترشان الثرى أو التبن قرب بقرتهما، ويستمدان الغذاء من حليبها الدسم، احتارت زوجة الأب في أمر "ظريف ومرجانة" رغم حرمانها وإهمالها لهما يزدادان نموا وجمالا، وفي المقابل يعتري "عسلوجة" شحوب وهزال رغم عنايتها الفائقة بها غذاء ولباسا"[3]؛ فبالإضافة إلى إهمالهما وحرمانهما وعدم العدل بينهما وبين ابنتها، طلبت أيضا من الزوج بيع البقرة، وبفعلها هذا تريد قطع رزقهما بدافع الكره، ولحقدها وعدم حبها للطفلين تقوم برمي الضرع خارج المقبرة، وتعمد إلى صب القطران على النخلتين للقضاء عليهما.

والأسلوب نفسه تتبعه زوجة الأب في قصة سجينة" المرآة" في معاملة الأميرة الصغيرة "منيرة" ،فقد سعت "آليسيا" إلى إبعادها عن العرش، وإلغاء وجودها في حياة والدها "جلست الأميرة لكي ترسم وفي ثوان خطط الساحر على اللوحة شكلها؛ وقال: "أنظري إلى نفسك" ونظرت الأميرة في اللوحة.... وهنا أحست الأميرة بشيء كالمغناطيس يشدها بقوة حتى ابتلعتها المرآة، وبدت كأنها صورة لها"[4]؛ فقد تخلصت منها ومن أمّها طعما في العرش.

1- محمد المبارك حجازي: سندريلا. ص:د ر.

2- مجهول المؤلف: بياض الثلج. ص:د ر.

3- رابح خدوسي : بقرة اليتامى. ص:2.

4- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص:2.

وفي قصة "وريدة" تتحول حياة الطفلة من نعيم ودلال إلى جحيم ومعاناة، وذلك "بعد وفاة والدتها، انتقلت حياتها بفعل زواج أبيها بامرأة أخرى، إلى جحيم لا يطاق (لا يحتمل) تحولت إلى خادمة في البيت"[1]، يحدث كل ذلك للطفلة بمجيء زوجة الأب.

وخلاصة ذلك أن الأيتام في قصص الأطفال في الجزائر يعاملون بقسوة، ويتعرضون للإهمال، وهم في ذلك بين الحياة السعيدة والخير والعطف من الأم، والحياة التعيسة والشر والحقد من زوجة الأب، ويعتمد هذا القطب الدلالي الخير والشر على ثنائيات تقاطبات ضدية عدة تشكل عمقه الدلالي:

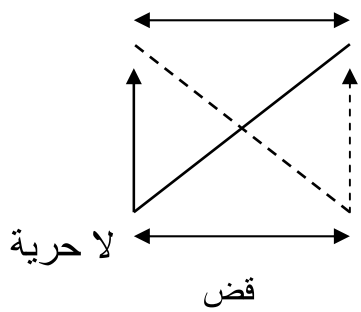
خير	أم	حب	حنان	ابتسامة	دلال	رعاية
شر	زوجة الأب	كره	قسوة	دموع	إذلال	إهمال

غذاء	راحة	عدل	ضم	قيم إيجابية	منح
جوع	تعب	ظلم	إبعاد	قيم سلبية	منع

هذه المحاور الضدية تعمل كمؤشرات على معاناة اليتامى، ولعلها تدق ناقوس الخطر محذرة من استغلال الأطفال في سن مبكرة، وتهدف إلى التركيز على وجوب الرعاية الجيدة للأطفال ومعاملتهم المعاملة الحسنة، وتوفير ضروريات النمو البدني والنفسي والاجتماعي، وتحقيق العدل والمساواة بينهم، والحق في العيش الكريم ، وضمان حياة طبيعية يتمناها الطفل ويحلم بها إيجابية لا سلبية.

وهذه المحاور الدلالية كلما ازدادت؛ كلما شكلت بذلك حركية دلالية من خلال المضامين المتضادة، والكفيل بتحديد ذلك وتفسيره حسب "غريماس" هو المربع السيميائي، فبهذا النموذج يمكن التعرف على المفاصل الدلالية للسرد، فمثلا في قصة: "قواعد اللعبة" "لفاطمة الزهراء شيخي" يمكن فهم محور الحرية /السجن، من خلال وجود دمية داخل واجهة لمحل، وهذا الوضع غير سليم لأن الدمية لعبة تخص الأطفال لا تحفه تحبس في محلات الكبار، إذ تسعى "سارة" لتخليصها من سجنها، وإطلاق سراحها، وإرجاعها إلى حياتها الطبيعية، وتحقيق وجودها بين الأطفال، ويمكن بيان حركية الدلالة في هذه القصة من خلال المربع السيميائي على النحو التالي:

1- محمد المبارك حجازي: وريدة. ص:د ر.

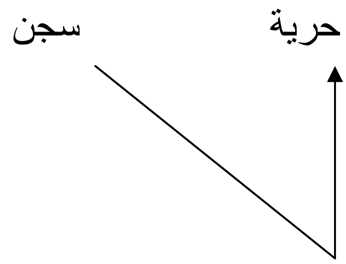


- إنها جميلة
- خذني لا تتركني
- فكي عني الحصار

- ليست للبيع
- تحفه في الدكان
- تصرخ

إن الانتقال بين هذه الثنائيات من ثابت يتم نفيه إلى منفي يراد إثباته؛ فإن ذلك يسير بالتحول إلى الضد والعكس صحيح، وذلك يبين المستوى العميق للدلالة في هـذه القصة؛ حيث تظهر هذه الدمية؛ أولا سجينة داخل واجهة المحل، وداخل كيس شـفاف، وحيدة وهي كتحفة لا حركة لها؛ فتسأل الطفلة "الأب عن لغز هذه الدميـة ولـم هـي سجينة؟ تقول سارة: "وضعها صاحب الدكان داخل الواجهة الخاصة بالتحف التقليديـة وحيدة ومكفنة داخل لحاف تقليدي"[1]، كما أنها كانت "داخل كيس شفاف وبلباس تقليدي، إنه لحاف أسود، وعلى وجهها نقاب"[2]

أما فيما يتعلق بنفي هذا الضد السجن فتقبع فيه دلالات اللاسجن وهي تـشمل: إنها جميلة تستهوي القلوب وتنادي تعالي أخرجيني من هـذا المكـان، وفكـي عنـي الحصار؛ تقول الدمية:"تعالي إلي، أخرجيني من سجن الواجهة وكفن اللحـاف خـذيني معك لدنيا الطفولة امنحيني أدوار البطولة"[3]، ويكون تمثيل اتجاه الدلالة على هذا النحو.



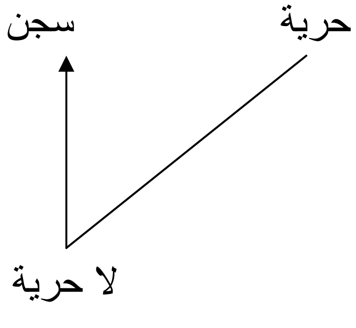
1- فاطمة الزهراء شيخي: قواعد اللعبة. ص:9.

2- المصدر نفسه. ص:1.

3- المصدر نفسه. ص: 6.

ضان الطفولة، وتتمتع بما يتمتع به الأطفال، وتتحقق لها الحرية.

أما الاتجاه المعاكس فينشأ عن علاقة تناقضية من خلال نفي المحور الدلالي للحرية، ومنه تتحقق دلالات اللاحرية؛ فهذه الدمية كما سبقت الإشارة مكفنة داخل لحاف، وهي ليست للبيع، وبالتالي هي ليست للعب؛ تحكي القصة: "ليت خطواتها تعود بها إلى الوراء وتقف أمام واجهة الدكان وتكسرها وتأخذ الدمية من ذلك المكان غير المناسب لها وتلبي نداءها مادامت هذه الدمية ليست للبيع ولا للعب"[1]، وبوُقوع الدمية في هذا الإطار الدلالي يكون السجن، الذي ينتج عن علاقة اقتضائية؛ فمن خلال محور اللاحرية يكون السجن، ومنطق القوي على الضعيف، والكبير على الصغير، ويمكن تمثيل ذلك على المحور التالي:



فالدمية تمثل قضية طفولة؛ وهي شكوى الصغير من الكبير الذي لا يحترم شعور الطفل لأن الدمية جزء من حياته، وليست تحفة من تحف الكبار؛ إنه اعتداء الكبار على حرية الصغار.

وبالإضافة إلى ذلك هناك تدخل من السارد يتمثل في الدعوة إلى عدم ارتداء الحجاب والنقاب من خلال الطفولة، واعتبارهما كفنا، وهو يفعل ذلك يناقش قضية ليست من مستوى الأطفال، ويرى أن الحرية في عدم ارتداء الحجاب والنقاب الذي يرتبط بشريعة ويشيع فيها، ولا يرتبط بثقافة الآخر الداعية إلى نزعه، وعدم القبول به،

1- المصدر نفسه. ص: ص ن.

ولذلك فإن أول ما بادرت إليه "سارة" هو نزعها لحجاب الدمية؛ "وكشفت عن وجهها النقاب ونزعت عنها اللحاف، لتجدها في فستان ووجه مشرق جذاب"[1]؛ فتخلصها منهما، وترى في ذلك أنه كمال الحرية، ومن هذا المنطق أو ليس الحرية إذا أن يلبس كل واحد ما يريد؟.

وهكذا يتم إثبات قيم ونفي أخرى من خلال سعي القصة إلى تحقيق قيم، والتخلص من أخرى، وبذلك تنتج المحاور الضدية، ويكون ذلك أيضا مرتبطا بانتقال الذات والشخصية في الوضع من حال إلى آخر مكانا وزمانا.

سيمياء الشخصية

تعد الوظائف ودوائر العمل السابقة، والأدوار الفاعلية في القصة، وما يتصل بها من تحولات للذوات من ذات حالة إلى فواعل متحولة من خلال ما تنجزه من أفعال مشكلة بذلك كيان القصة وجوهرها، وهي في ذلك ترتكز على الكيانات الخاصة بالشخصيات باعتبارهم ممثلين أو عاملين أو شاغلين للمكان، ويتمحور ذلك من خلال الأدوار التي يقومون بهما " فهم من جهة يدعمون البنية السردية في اضطلاعهم بالوظائف الأساسية...تبعا لمجال الحكاية، ويتحملون من جهة أخرى العناصر الدلالية"[2]، وبناء على هذا سيتم حصر كل الإمكانات المتصلة بالشخصية لا في جانبها المرتبط بالوظائف والعوامل التي سبقت دراستها بل بالتركيز على جوانب أخرى من الشخصية بعتبارها علامة، وعلى كيفية صناعتها، وعلى طرق تمظهرها ودلالتها.

ما الشخصية ؟:

تأخذ الشخصية في قصص الأطفال أشكالا مختلفة، وتتمظهر في صور متعددة وتشكل كائنات متحولة من حيث وجودها داخل القصة لذا يجب ربطها " في كل فن

1- فاطمة الزهراء شيخي: قواعد اللعبة. ص:13.

2- رشيد بن مالك: السيميائيات السردية. ص: 130.

خلال تأمل العلامات التي تكون ذات طبيعية خاصة رمزية أو أيقونية تتجلى الشخصية للطفل عن طريق " قراءة الأفكار والكوينات في العلامات ... لأن استعمال العلامات يقود إلى معرفة الأفراد "[2]، ولذلك قيل عن الشخصية حسب فيليب هامون* Philippe Hamon أنها علامة "ويجري عليها ما يجري على العلامة، إن وظيفتها وظيفة اختلافية، إنها علامة فارغة؛ أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد إنها كائنات من ورق على حد تعبير بارت "[3]؛ فلكون الشخصية بياضا فإنه يتم ملؤه بالدلالة فهي في ذلك شبيهة بالطفل الذي قيل عنه إنه كالصفحة البيضاء، وأسرته ومجتمعه ومن يقوم بتربيته وتكوينه يكتب ما يشاء على تلك الصفحة.

وإذا كانت الشخصية فراغا دلاليا فإنه يتم رسمه من خلال فعل التصوير وبالرموز والإشارات؛ "فالشخصية هي بالتأكيد بؤرة لأثر معنوي هام وكل تشابه مع الأشخاص هو مجرد صدفة"[4]، وعليه حسب "هامون" لا يجب الخلط بين الشخص والشخصية personne / personnage ؛ فالشخصيات لا ترتبط بالوظائف فقط لأن الوظيفة شيء ثابت خاصة عندما لا يؤخذ بعين الاعتبار البعد الاجتماعي، والإيديولوجي والثقافي والنفسي للشخصية، وذلك يجعل التعامل معها حبيس التحليل المرفولوجي في بنية القصة العجيبة كما جاء عند "بروب".

1- عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998. ص: 126.

2- أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، ص: 37.

*- فليب هامون باحث سيميائي وجد في الفترة التي انتشرت في سنوات السبعينات.

3- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، د ط، 1990. ص: 8.

4- المرجع نفسه. ص: 16.

ا أو جنا أو مـــا

شئت من الموضوعات التي يوفرها العالم"[1]، فما يسند لشخصية ما شيء، وما يـضاف إليها من مفاهيم وسمات، وما هي علامة عليه في القصة، وفي المجتمعـات، والثقافـة شيء آخر.

وبناء على ذلك فإن التصور الذي يعرفه الطفل عنها شيء وما سيمنح لهـا فـي القصة؛ قد يتفق مع ذلك وقد يكون أيضا شيئا آخر، وما يجعل الشخصيات محببة لديـه يعود لتصورات منها الفطرية، كحبه لشخصية الحيوانات، لما يعرفه عنها في الواقـع، وكيف ستكون في القصة خاصة وأن قصص الأطفال تغرق فـي العنـاوين الحاملـة لأسماء الحيوانات؛ كقصة "المعزة الصينية"و"الضفدع الصغير"، وقصة "مرض أسد"، أو القصص التي تعتمد على ثنائية علامة الاسم، ويبدو فيهـا الـصراع بـين حيـوانين، "الأرنب والفيلة"، بين "مكائد الذئب وحيل القنفذ"، و"الجرادة والغراب".

ومنها ما يعود لتصورات ثقافية كشخصية "جحا" و"أشعب"، وهي موجودة فـي ثقافة دون ثقافة أخرى، ومنها ما يتصل بأدوار اجتماعية كشخصية؛ الملـك والملكـة والخادم، والخياط والتاجر والفارس والجندي، والأب والأم والإخـوة وزوجـة الأب، وهذه الأخيرة وقفت في قصص الأطفال الموجهة للطفل في الجزائـر موقفـا سـلبيا، لمعاملاتها السيئة للأطفال الزوجة الأولى من جهة، ومن جهة أخرى يعـود لتفـضيل الأطفال لأمهم عنها، وذلك لكون الطفل يحب أمه أكثر من أي كائن آخر، والفطرة قـد ضمنت هذا الميل عند الإنسان والحيوان على السواء.

وقصص الأطفال تفرض ذلك وتؤيده، وقد يكون هـذا التـصور سـائدا فـي المجتمع، وحتى إذا لقي الطفل الرعاية من زوجة الأب؛ فهي ليـست مجـرد وظيفـة محددة من دوائر الفعل التي حددها "بروب" الذي "لا يحتفظ من مدلول الشخصية سوى بوظيفتها السردية"[2]؛ فالروابط الاجتماعية والنفسية المهملة عنده؛ لها أهميتها في العلاقة

1- سعيد بنكراد: سيمولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط 1، 2003. ص: 22.

2- ينظر فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية. ص: 27.

بين الشخصيات المنتمية لدوائر الفعل المختلفة، فالقبول والرفض له نتائجه وآثاره، وليس مجرد فعل إساءة يحدث في القصة، ويعد ذلك التصور بمثابة تصورات سابقة للشخصيات عن وجودها وظهورها في النص، وكأنها موجودة سلفا ويتم توظيفها فيما بعد في النص.

وبناء على ذلك فإن الشخصية هي ذلك الكمون الجامع والمؤسس في بناء القصص؛ "لأن الشخصية فرع من أصل يبدأ صفرا ثم يمتلأ بالمعلومات المختلفة عن طريق إسناد الأوصاف والأفعال وردود الأفعال"[1].

والشخصيات باعتبارها علامات فإنها تصبح "مفهوما سميولوجيا"[2] يمكن من

خلاله مقاربتها ككيان صوري له صفاته، ومحددات مظاهره، وكدال تحيل عليه القصة من خلال مجموعة من الإشارات والرموز، وكمدلول لكونها قابلة للتحليل والوصف.

الكيان الصوري للشخصية:

إن الأوصاف ومستوياتها المختلفة المتعلقة بالصفات الجسدية والمظهرية هي إحدى الوسائل الناقلة لصورة الشخصية للأطفال؛ إذ تعمد القصص في كثير من أحيان إلى وصف الملامح الظاهرية لأن المتلقي "الطفل" في هذه المرحلة يكون التشخيص بواسطة المجسد المرئي أقرب إلى إدراكه، كما أن ربط الأوصاف الخيالية بها يجعلها مقبولة لديه غير مستعصية عليه، ويحمله ذلك على المشاركة في عملية التخيل.

فقد أبرزت القصة شخصية العمالقة في قصة "سامر وطارق في بلاد العمالقة" من خلال التركيز على أطوال أجسادهم "هؤلاء العمالقة الذين يتجاوز طول أقصر واحد منهم عشرة أمتار، ولا تستر أجسامهم إلا بعض أشياء مصنوعة من قشور بعض الأشجار، أو بعض الحشائش"[3]، فإذا كانت الصفة الأولى المحددة للطول بعشرة أمتار

1- محمد نجيب التلاوي: الذات والمهماز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998. ص:160.

2- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية. ص:26.

3- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق في بلاد العمالقة. ص: 58.

وصفة العملاق تجعل كل شيء منه كبير الحجم؛ كالأصابع؛ تقول القصة: "في تلك اللحظة كانت أصابع أحد العمالقة تمسك بالصبيين الذين أخذا يصرخان بأعلى صوتهما... حملهما في يديه كدميتين صغيرتين"[1]؛ فصورة ظهور الصبيين كدميتين صغيرتين كان قياسا على اليد الكبيرة، وهي كجزء من العملاق علامة دالة على كونه عملاقا؛ لأنه من شروط أداء العلامة وظيفتها أن تدل على الشيء في جزء أو جانب منه وليس في كليته، وهذه الأجزاء هي المشكلة للصورة النهائية للشيء، فقد كان للعمالقة أيضا أنوف طويلة تلامس الأرض عند انحنائها كما هو ماثل في القصة نفسها "انحنى برأسه حتى كاد أن يلامس الأرض بأنفه الطويلة"[2]، فهذه الأعضاء الطويلة والكبيرة الحجم هي المشكلة لصورة العملاق، وما يزيد من قوة العملاق هي تلك الأوصاف التي تجعل الصبيين يظهران كدميتين صغيرتين في يده.

وفي مقابل ذلك تظهر صورة الأقزام من خلال صورة الأشياء الصغيرة فأطوالهم على نقيض أطوال العمالقة؛ فهم أقزام قصار القامة إلى درجة أنه "لا يتجاوز طول الواحد منهم شبرا واحدا"[3]، وإذا كانت صورة العملاق صورة مخيفة مرعوب منها؛ فإن صورة القزم مؤنسة مثيرة للضحك مرغوب فيها؛ فقد "أعجب الطفلين المشهد فوقفا ينظران ويضحكان وكأنهما يراقبان مشهدا مثيرا للرسوم المتحركة"[4]؛ فقد كان المشهد مثيرا لإعجاب الطفلين في هذه القصة، وكان عكس ذلك في القصة السابقة عندما كانا يصيحان.

ويبين ذلك الخوف من الشخصية من عدمه عند الطفل حين يغدو ذلك ظاهرة مرتبطة بحجم المخلوق؛ فكلما زاد حجمه عن حجم الطفل خافه وإذا صغر عنه لا

1- المصدر نفسه. ص: 59.

2- المصدر نفسه. ص: 60.

3- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد العمالقة. ص: 60.

4- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة الاقزام. ص: 46.

نفسه فيحبه وما هو بعيد عنها فيهابه.

ومن خلال هذه الصور المجلية للمظهر يكون التمييز بين الشخصيات ويظهر الاختلاف بينها – فبالإضافة إلى ما سبق- هناك شخصيات تطير؛ وهي ليست طيورا؛ كرجال بأجنحة؛ إذ تجعل قصص الأطفال لبعض المخلوقات أجنحة فيتميزون بذلك عن غيرهم من البشر وعن الطيور، وتكون تلك الصفات علامة على قدرات أخرى لهم، وإلا ما جعلتهم القصة كذلك، فقد جاء عن "السندباد" في قصة "رجال بأجنحة" قوله: "وفي طريقنا صادفنا مجموعة من الرجال ولكنهم يرتدون أجنحة كما لو أنهم نسورا؟ فسلمنا عليهم... دون أن يرد أحدهم السلام"[1]، فالشيء الذي يحمل الطفل على تخيل هذه المخلوقات الطائرة؛ هو معرفته بالنسور من جهة، وفعل ارتداء الأجنحة من جهة أخرى؛ مما يقرب له صورة هذا الكائن، كما أن عدم ردها للسلام هي صفة أخرى تشير إلى أنها مخلوقات من عالم غير عالم "السندباد"، ومنه إلى الطفل وذلك ما يجعلها خيالية وعجيبة بالنسبة إليه.

وبما أنها حاملة لصفة الطيران كان من وظائفها في القصة حمل البشر وليس العكس، ففي القصة نفسها "وامتطى ظهر أشدهما قوة، وأكثرهما جسما وتحملا، وراحا بعيدا يجوبان (يقطعان) عنان السماء"[2]؛ فالصفات الظاهرية هنا ليست فقط مفرقة بين عوالم انتماءات الشخصيات بل مبنية للفروق بين الشخصيات فيما بينها؛ فقد كان واحد منهما قويا أكثر من الآخر؛ لقوة في جسمه، وله مقدرة على التحمل ورفع الأشياء الثقيلة، ولولا هذه الخصائص المرفولوجية لهذا الكائن ما أمكنه حمل الرجل والقيام بدور المساعد في القصة.

1- محمد المبارك حجازي : رجال بأجنحة. ص: د ر.

2- محمد المبارك حجازي : رجال بأجنحة. ص: د ر .

على حمـل الـصبيين،

وصفة القوة المستمدة من الريح وهي كامنة في اسمه "رياح" تجعل هذا الجني يطير في السماء؛ " ثم أن سامر وطارق ونجمة ودعوا الصيادين وطاروا من جديد بين ذراعـي رياح ليطلعوا على مسالك الحيوانات في تلك الغابة الفسيحة"[3].

فملفوظات الحالة هذه؛ هي أوصاف تعمل كمؤشرات علـى الجانـب المجـسد للشخصية؛ كوجود الطفلين بين ذراعي هذا الجني، وكوصف الأنوف مثلا بأنها تلامس الأرض عند الانحناء، وكظهور الشخص العادي بين يدي الشخص المشخص علامـة على كونه عملاقا كما جاء "في جزيرة العمالقة"، ووصف الأقزام بأن أطوالهم لا تزيـد عن البشر علامة على صغر حجمهم، أو حمل "السندباد البحري" فـي قـصة "رجـال بأجنحة" وضم رياح للصبين بين ذراعيه علامة على مدى ضخامة هذه المخلوقات من خلال العلاقة المنطقية القائمة على القياس القائم بين الأشياء من خلال علاقة النـسبية بين الأكبر والأصغر والأطول والأقصر والأقوي والأضعف.

وبناء على ذلك فإن المظهر يقوم بتجسيد صور مختلفة للشخـصيات مظهـرا وكيانا من خلال تصوير المخلوقات في علاقتها ببعضها أو بالكائنات الأخرى، وتعـد تلك العلاقات جانبا مهما أيضا في عملية تصوير الشخصيات في قصة الطفل.

وقد تكون تلك المظاهر مؤشرات على حالات نفسه تتعلق بـدواخل الشخـصية حيث يظهر الخوف والفرح، والحزن والسعادة ، والمرض والصحة، والهزال والقوة ، أو الصدق والخداع، والحيلة والذكاء، والطمأنينة والقلق، من خلال مظاهر وأوصـاف الشخصيات.

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد أدغال إفريقيا. ص: 106.

2- المصدر نفسه. ص: ص ن.

3- المصدر نفسه. ص: 109.

ـة الأب؛ لـذلك "خلـت

بنفسها وابتعدت عن الناس وبكت بكاء مرا... وبينما ذهب الجميع إلى الحفل خرجـت إلى حديقة البيت واجفة (خائفة) تندب حظها"[1]؛ فظهورها لوحدها خارج البيـت ومـن خلال فعلي؛ "خلت" و"ابتعدت"؛ يجعلها خائفة وحيدة في هذا العالم خاصة وأن الجميـع ذهب إلى الحفل، وبكاؤها يمثل حرمان طفلة مما يتمتع به غيرها.

والشيء نفسه في قصة "بقرة اليتامى" يكون البكاء تنفيسا عن الحالة الاجتماعيـة للطفلين، وعن المعاناة من تصرفات زوجة الأب، وقد ألحت على زوجها ببيع البقـرة فقد "ذهب الطفلان ظريف ومرجانة إلى مكانها كالعادة لشرب حليب الـصباح فوجـد المكان خاليا... فشعر بموت أمهما مرة ثانية، فبكيا كثيرا"[2]؛ إن بكاء الطفلـين علامـة على مرارة الحياة، وباعث على ذكرى صورة الأم والحياة معها، وصورة الحنان هذه تتم مقابلتها مع سوء معاملة زوجة الأب، ومن ثمة يكون البكاء علامة علـى حـرارة الفقد؛ فقد البقرة المتبقية لهم في الحياة، وفقد الأم رمز الحياة.

وقد تظهر الشخصية باكية ويكون ذلك علامة على حالتها النفسية، وما تعانيـه من جراء فقدها لشخص آخر ففي قصة "العودة" يصور "السندباد" زوجـة وقـد مـات زوجها "حين رأيتها تبكي وتنحب أشفقت عليها، ورحت إلى صاحبي وأخبرته بحالهـا شفقة ورحمة بها"؛ إن صورة الزوجة النائحة أثرت في شخصية "السندباد" فأشفق عليها إنها الصورة الظاهرية لشخصية هذه الزوجة تثير كوامن داخليـة تتـصل بشخـصية "السندباد"؛ ولولا ذلك ما كان بالإمكان التعرف على مثل هذه الجوانب الإنـسانية مـن شخصيته، وذلك لا يتصل بأي وظيفة ولا دائرة فعل من الدوائر التي حددها "بـروب" وإنما هو جانب إنساني يتصل بالشخصية.

1- محمد المبارك حجازي: سندريلا، ص: د ر.

2- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص ص: 4، 5.

الأفعال في النص أوصــاف لمظـــاهر الشخصيات وما تبدو عليه، وذلك ينم عن طوية الأقزام، وما يحملونه من حــب لهــذه الطفلة من خلال محاولة الإيقاظ والبكاء والصراخ، والحيرة بخروجهم جميعا، وبالتالي تجسد تلك الأفعال الواصفة والمظاهر جوانب نفسية للشخصية مــن خــلال علاقتهــا بالآخر، ولذلك فإن "الشخصية لا تتحدد فقط من خلال موقعها داخل العمــل الــسردي (فعلها) ولكن من خلال العلاقات التي تنسجها مع الشخصيات الأخرى"[2].

وتظهر قصة "سامر وطارق في بلاد الاسكيمو" الطفلين والدموع تملأ عينيهمــا، ومع ذلك فهي صورة مختلفة عن تلك الموجودة في قصة "ســندريلا" أو "وريــدة"، أو قصة "بياض الثلج"، فقد رسمت القصة مشهدا لعودة "سامر وطارق"؛ عندما حان وقت الرجوع؛ "نظر إليهما الشاب كانت الدموع تملأ عينيهما حزنا على فراق مــن عاشــوا معهم أياما جميلة لا تنسى"[3]؛ إنها صورة للشابين وهما يودعان أهل الإسكيمو، وهــي دموع فراق الأحبة الأحياء والاشتياق الذي نتج عن المعاملة الحسنة؛ لا دموع المعاناة من المعاملة السيئة أو مفارقة الأحبة بالموات.

وهناك سمات وصفات ومظاهر أخرى يستشف منها حالة الطمأنينة والفرح عند الشخصيات؛ فقد هدأ روع السندباد في قصة "في كهف الموت" لما أمر الرجل الصالح ذلك السجان بأن يترك سبيل "السندباد"؛ يقول: "زجرني أحدهم وأنا أصلى ورفعني إلى أعلى يريد رمي من فوهة تشرف على مكان سحيق، وإذا بآخر حسن جميل نهره، وقال

1- مجهول المؤلف: بياض الثلج. ص: د ر.

2- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية. ص: 10.

3- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد الإسكيمو، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009. ص: 80.

له: أترك زائرنا إنه من أبتاع أفضل سيد الخلق عليه الصلاة والسلام، وحين سمعت هذا الكلام دخلي اطمئنان ما بعده اطمئنان وراحة لم أشعر بها منذ خروجي من بيتي"[1].

ففعل زجر مثير لرعب "السندباد"، ومما زيد هذا المنظر رعبا صورته وقد رفع إلى أعلى، وأنه سيهوي إلى مكان يشرف على هوة عميقة، ولو لا وضعية الصلاة التي كان عليها لما أنقذه ذلك من تلك القبضة القوية فصورة "السندباد" وهو يصلي هي التي خلصته من رمية كانت ستقضي عليه، ومن ثمة عادت إليه الطمأنينة التي لم يعرفها منذ أن خرج من بيته، وقد اكتسبها من فعل الأمر "أترك"؛ الذي يقابل فعلي "زجر" و"رفع"، وما زاد من فرحة "السندباد" وجود رجل يعرف ديانته مما أدى إلى مضاعفة طمأنينته.

وتظهر علامات الفرح والبسمة على "وريدة" في قصة "وريدة" عندما ألبسها الشيخ لباسا جديدا، ونزع عنها جلد الحيوان؛ "فأدخلها البيت واستقبلوها على خير ما يرام ونزعوا عنها ثياب الحيوان، وألبسوها لباسا جديدا...جميلا فظهرت في أبهى صورة لها"[2]؛ فظهورها في أبها صورة لها هو عودة لصورتها الأولى، ولحياة الطمأنينة التي كانت تعيشها مع والديها.

وبنزع ثياب الحيوان عنها هو نزع لصورة الاستهزاء والسخرية التي ظهرت عليها حين لبسته؛ تقول لها زوجة الأب "لا يخصك أيتها الخادمة إلا اللباس لتكوني آدمية ؟ ذهبتا إلى السوق وعادتا لها بجلد حيوان، وأخذتا تضحكان لقد تحولت وريدة إلى حيوان؟ "[3]؛ فهذه الصورة مثار ضحك عند زوجة الأب وابنتها مصدر بؤس وشقاء وإذلال في نفس "وريدة"، وتزول عنها صورة الحيوان بلقاء الشيخ وارتدائها اللباس الجديد، ويعد ذلك أيضا مؤشرا على زوال تلك الحال النفسية وبداية أخرى، وسيستقبل ذلك الطفل فيحسن من سلوكه بعدم السخرية من الآخرين بإثارة الشفقة عليهم من

1- محمد المبارك حجازي: في كهف الموت. ص: د ر.

2- محمد المبارك حجازي: وريدة. ص: د ر.

3- محمد المبارك حجازي: وريدة. ص: د ر.

صورة ألصقت بهم إلى صورة يحبها الأطفال؛ وهي ظهورهم دائما في أحسن لبـــاس، وحبهم لما هو جميل.

وهناك صفات تظهر الشخصية في حالة من الخوف، ومن ذلك صورة الغـــراب "قرعوش" أما مجتمع اللقالق فقد انصرف "دون أن يرد لهم بكلمة لقــد عــرف أنهــم يريدون له الشر وأنهم يكرهون الغربان"[1]؛ فسبب عدم تكليم الغراب للقالق هو خوفــه منهم لأنه أدرك أنهم يريدون له شرا، وصورة انصرافه وهو ساكت دالة على الخائف المغلوب على أمره وعلامة على ما لاقاه الغراب في رحلته من المجتمعات الأخرى.

فهذه الأوصاف الخاصة بالمظهر سواء ما تعلق منها بالجــسم أو الملامــح أو اللباس، أو ما تظهره الأفعال؛ هي عرض لدوافع وحالات سيكولوجية تبرر الشخــصية في صورة دون أخرى، كما قد تبين الانسجام الداخلي لها من عدمه، وتــساعد الطفــل على تصور التعدد الصوري للشخصية في القصص الموجهة إليه.

سيمياء التعيين:

نظرا لأهمية التعيين في دراسة الشخصية سيميائيا فإنه ســيتم التركيــز علــى المكون الدلالي بوصفه يقوم بوسم الشخصيات في قصص الأطفال وتحديــد معالمهــا، وذلك ما يشكل جوانب من المرجعية الذاتية للشخصية من خلال جعلها كيانا منفردا من خلال الدال واسم العلم.

ويشكل اسم العلم في قصص الأطفال في مرحلــة أولــى مــؤولا أوليــا عــن الشخصية، من خلال تحديده لها وما يعرفه الطفل عنها، وفي مرحلة ثانية يكــون لهــا مؤول آخر من خلال ما يُمنح لها من دلالات وصفات في القصة، ومن خلال علاقــة المؤول الأول بالثاني يدخله ذلك ضمن اللامتناهي من المؤولات عن الشخصية.

وبناء على ذلك يقوم اسم العلم بوظيفة هامة بالنسبة للطفل؛ فهو من يرفع الإبهام لديه عن الشخصية أولا ويمكنه من عدم الخلط بين الشخصيات ثانيا؛ ويجد لها شبها من

1- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش. ص: 6.

حيث التسمية في الواقع ثالثا، وبذلك يكون المؤشر الأول لتحديد ملامح الشخصية ثم يقوم النص برسم تلك الشخصية، وإعطائها أبعادا أكثر مما هي مجرد تسمية أو معيار مفروض من خارج النص.

ففي قصة "وريدة" يتم تعيين اسم شخصية واحدة فيها هي "وريدة"، وباقي الشخصيات تأتي مجردة من الاسم العلم كزوجة الأب وابنتها، والأب والشيخ[1] الذي كفلها ورعاها، وأول ما يحيل عليه هذا الاسم كصيغة صرفية هو تصغير لكلمة وردة؛ وفي ذلك ترخيم للاسم العلم، وينم عن دلال الوالدين للطفلة، كما توصف به من كانت جميلة في المجتمع الجزائري، وقد نعتتها القصة بذلك فجعلتها فائقة الجمال؛ "بينما وريدة كانت على درجة كبيرة من الجمال حقا اسم على مسمى"[2].

وما يزيد من جمالها وضعها في مستوى عملية القص في مقابل ابنة زوجة الأب التي كانت ذميمة الخلقة، ورد في القصة: "أن زوجة أبيها أحضرت معها، ابنتها الذميمة الخلقة"[3]، وهذا ما أدى إلى ظهور الغيرة عندهما، وتسبب في إذلال الطفلة اليتيمة، بعد الدلال الذي كان لها؛ فقد كانت مع والديها "تنتقل من حضن أحدهما إلى آخر دون أن تفارقها الابتسامة"[4]؛ فبإضافة القصة لاسم العلم وريدة يزيد ذلك من جمال الطفلة.

و بعد وسمها بجمال خلقة هنالك شيء آخر يزيد من جمالها؛ هو حب هذه الشخصية للعلم؛ فهذه الطفلة بعد أن وجدها الشيخ في الغابة، وأبلغها أنه بإمكانه أن يحقق لها ما تريد؛ طلبت منه أن يدخلها المدرسة قالت له: " أريد أن ألتحق بالمدرسة " وكان لها ذلك ودخلت المدرسة وكانت أيضا من المتفوقين و"جاءت وريدة متفوقة على الجميع "[5]، فإلى جانب طلب العلم كانت مجتهدة فيه، ويضاف إلى كل هذا جمال الخلق،

1- ينظر، محمد المبارك حجازي: وريدة.

2- المصدر نفسه. ص: د ر.

3- المصدر نفسه. ص: د ر.

4- المصدر نفسه. ص: د ر.

5- محمد المبارك حجازي: وريدة. ص: د ر.

فعلى صغر سنها كانت صبورة ولا تزيد والداها رهقا بعد رهق العمل؛ فكانت عندما يسألها أبوها عن حالها بعد وفاة أمها ترد عليه " أني بخير يا والدي والحمد لله"[1]؛ فقد اجتمع في هذه البنت جمال الاسم والخلقة والخُلق والعلم؛ فكانت اسم على مسمى كما ذكرت القصة.

ومن الأسماء في قصص الأطفال التي يرتبط فيها اسم العلم بالمرجعية اللغوية ويكون مؤوله على الشخص اسم "عسلوجة" في قصة "بقرة اليتامى" وهذا الاسم في اللغة مشتق من العسلوج، وهو ما استطال من النبات"[2]، وكأن هذا الاسم صفة على صاحبته في متابعتها للطفلين "ظريف ومرجانة"، ومراقبتها المستمرة لهما؛ وكأن المراقب المتتبع لابد أيضا أن يكون طويلا، وتصبح بذلك كيانا منفردا من خلال اسم العلم "عسلوجة".

ولعل تكثيف هذا الاسم من خلال الصيغة الصرفية الرباعية، وتكراره في القصة "وحضوره المكثف يكشف عن كثافة الدائرة الرمزية التي يتحرك في مدارها "[3]، فهذا الاسم يرمز للهزال فرغم عناية أمها بها، ومعاملتها السيئة "لظريف ومرجانة،" وحرمانها وإهمالها لهما يزدادان نموا وجمالا، وفي المقابل يعتري عسلوجة شحوب وهزال رغم عنايتها الفائقة بها غذاء ولباسا وجمالا"[4].

وما يزيد في تعميق هذا الرمز وإدراكه من قبل الطفل هو وجوده مقابل رمز آخر للنمو والجمال يمثله "ظريف ومرجانة"، و"عسلوجة" بهذا الاسم رمز آخر لما كان ينخرها من الداخل؛ ومن كانت كذلك فإن الراحة والجمال لن يعرفا طريقهما إليها، وهكذا كان حالها في القصة؛ "لم تكن عسلوجة اقل غيرة من أمها نحو أخويها "ظريف

1- المصدر نفسه. ص: د ر.

2- ينظر: ابن منظور: لسان العرب. مادة: عسلج.

3- خالد لغريبي: قراءة في الفضاء المسرحي، مجلة علامات، المغرب، عدد 31، 2009. ص: 90.

4- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص: 2.

ومرجانة" مما جعل نار الحسد تشتعل في قلبها الصغير فيصعد دخان اللهب إلى وجهها ليجعله أسود"[1]؛ فما يجعل وجهها أسودا هو حقدها الدفين على أخويها.

وسواد الوجه سواد لقلب حاقد لا يعرف المحبة فهي تنفذ كلَّ ما طلبته منها أمها بدقة؛ فقد "استجابت عسلوجة لطلب أمها وراحت ترقب الطفلين عن بعد"[2]، وهي أيضا رمز للعناد؛ فقد رفستها البقرة ذات مرت عندما اقتربت منها إلا أنها ظلت مترصدة لأخويها؛ فحين تقدمت "نحو البقرة وقبل أن تضع رأسها قرب الضرع رفستها البقرة بحافرها فأصابت عينها اليمنى"[3]، ومع ذلك ظلت مصممة على تعقبهما، وعلى مصاحبتهما رغم تحذيرهما لها من مخاطر الطريق، إلا أنها لم تأبه بذلك؛ فقد "طلبا منها الرجوع إلى البيت لكنها رفضت، حذراها من مهالك الطريق الذي يسلكونه فلم تأبه لكلامهما"[4]؛ وكل ذلك يظهر طبيعة نفسيتها، وحقدها الشديد على الطفلين.

وهذه التسمية التي تجعل من "عسلوجة" تتصف بتلك الصفات يتجلى أكثر من خلال مقابلته باسم "مرجانة"؛ وهو مشتق من المرجان؛ "وهو اللؤلؤ الصِّغار أو نحوه واحدته مرجانة"[5]، ويميل لونه إلى الحمرة، وذلك مما يزيد من جمالها وبمقارنة ذلك مع لون "عسلوجة" يكون الفرق بين الصورتين والشخصيتين من حيث تورد الأولى وشحوب وسواد الثانية.

ويأتي اسم العلم "ظريف"؛ وهو من حسنت عبارته ولانت طباعه، وهو أيضا براعة وذكاء القلب يوصف به الفتيان ولا يوصف به الشيخ أو السيد[6] في مقابل طباع "عسلوجة" وعنادها وكرهها لأخويها.

1- المصدر نفسه. ص: ص ن.

2- المصدر نفسه. ص: ص ن .

3- المصدر نفسه. ص: 3.

4- المصدر نفسه. ص: 7.

5- ابن منظور: لسان العرب. مادة: عسلج.

6- ينظر، ابن منظور: لسان العرب. مادة: ظرف.

واستنادا إلى ما سبق فإن اسم العلم علامة في حد ذاته على الشخصية كـدال أو كصيغة صرفية، كما أنه يتم ملؤه أيضا من خلال القصة بصفات ظاهرية أو بما هـو من دواخل الشخصية ويتعلق بها.

وهذا الربط للاسم العلم بكيان الشخصية ظاهرا وجوهرا ولغويا تعتمد عليه قصة "سجينة المرآة" في تصورها لجموع أسماء شخصيات القصة؛ فالأميرة اسمها "نـور"، وابنتها "منيرة"، والملك "أمين" والخادمة "أمينة"، والفارس "فهد"، ولا يخفى ما في هـذا التعيين للشخصيات من خلال الاختيار الدقيق لأسماء العلم وهم كذلك في القصة؛ فقـد كانوا جميعا رمزا للصفاء والنقاء؛ والنور ضياء وصفاء.

فقد كانت الأميرة "نور" أنسا في القصر واسمها دال على ذلك فلما ماتت لم يعد القصر كذلك؛ "وهنا اشتد حزن الملك لدرجة أنه لم يعد يطيق القصر"[1]، فتركه ورحـل باحثا على القاتل ومحاولا القصاص من قاتل زوجته.

واسمه أمين فهو يحاول أن لا يضيع الأمانة، وكما كان أمينا على عرشه كـذلك كان اسمه إذا " كان عادلا وشهما تحسده كل الملوك على المرتبة التي وصل إليهـا"[2]، وكان أيضا مخلصا لزوجته؛ فقد خرج في سبيل القضاء على الظلم والاعتداء " فقـرر أن يذهب في رحلة طويلة كي يحارب في سبيل الحق والحرية تاركا ابنته الوحيدة مـع الوزير وهي في العاشرة من عمرها "[3].

واسم هذه البنت "منيرة" وهو اسم مشتق من النور، وهو صفة مؤنثة لـصيغة منير، وفي مستوى التسمية الاجتماعية يكون دالا على الجمال والنور كصفة لا كاسـم علم، وهو علامة على بهائها لذا وقع الفارس القادم إلى القصر في حبها لما دخل إلـى غرفتها ورأى صورتها في المرآة؛ "دخل غرفتها وعندما وجد اللوحة وقع فـي حبهـا على الفور، وبدأ يتردد على غرفتها كل ليلة في الخفاء"[4].

1- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص: 05.

2- المصدر نفسه. ص: ص ن.

3- المصدر نفسه. ص: ص ن.

4- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص: 15.

وهذا الفارس اسمه "فهد" وقد أرسلته أمه "أليسيا" إلى الحروب حتى تتخلص منه، وخاض حروبا كثيرة لكنه عاد سالما، واسمه دال على ذلك ووَاسم له في القصة؛ فقد ميزه عن بقية الأسماء فيها، وهو من خلص الأميرة من سجنها ليتزوج منها في النهاية، وينجبان طفلة سمياها "نور" ومع هذه المولودة الجديدة يعود الاسم القديم الذي كان للأم؛ وبذلك يتم ربط الحاضر بالماضي من خلال نظام التسمية، ويعود القصر إلى سالف عهده؛ فبعد "أن تزوجت الأميرة منيرة مع الفارس فهد... أنجبت فتاة سمتها نور على اسم أمها وعاشا كلهم سعداء لأنهم كانوا مليئين بالصفاء"[1]. فتسمية المولود الجديد باسم الأم المتوفاة يكشف عن عادات وتقاليد بعض الشعوب، ومحاولة الفرد فيها الارتباط بالماضي مع سعيه إلى بيان مكانة المسمى عليه في نفسه ومدى الإخلاص والوفاء له فيعاد الاسم نفسه.

ويلاحظ على أسماء الشخصيات الواردة في هذه القصة أنها تنتمي كلها إلى نظام التسمية الشائع في اللغة العربية إلا اسم "أليسيا" فيقع خارج هنا النظام؛ وكما كان خارجا من الناحية اللغوية صرفيا ودلاليا؛ فإنه كان خارج الوئام والصفاء الأسري في القصة، ويقع بذلك منفردا عن باقي الشخصيات، وكما كان اسمها شاذا عن نظام التسمية في القصة، وغريبا بين أسماء هذه الشخصيات، فإن تصرفاتها وأفعالها كانت كذالك؛ فهي قاتلة الملكة "نور"، وهي التي حاولت التخلص من الأميرة منيرة، وهي التي أرسلت ابنها "فهد" إلى الحرب آملة في أن لا يعود، فهي غريبة عن الكل، وظلت أجنبية عنهم رافضة للجميع حتى بالنسبة لابنها، فقد عاش الجميع مع بعض في القصر، واختفت هي دون رجعة.

ويكون اسم هذه الشخصية من خلال خروجه عن هذا النظام العلامي في التسمية علامة على الغريب الأجنبي في الانتماء اللغوي والأسري والاجتماعي.

وقد يعتمد التعيين للشخصيات على الاشتقاق من الصيغة الصرفية فيغدو الاسم الواحد اسما للجميع وما يميز الواحد عن الآخر هي الصيغة الصرفية من جهة، وما

1- المصدر نفسه. ص: 16.

منهـــا

اشتقت باقي أسماء أفراد العائلة فـــالأب؛ "قرعـــاش"، والأم؛ "قرعوشـــة"، والأخـــت؛ "قرعيشة"؛ فقد سار "قرعوش" في "اتجاه المدينة تاركا وراءه أختـــه قرعيـــشة وأمـــه قرعوشة"[2].

تحيل هذه التسميات الاشتقاقية على المجتمعات المتباينة في انتماءاتها العرقيـــة وطرق حياتها مشكلة بذلك إثنولوجيات متصارعة غير قابلة لبعـــضها الـــبعض؛ فقـــد رفضت جماعة من اللقالق أن تدله على الطريق يقول الراوي عنه: " لما وصل قـــرب مجموعة من اللقالق نفروا منه لما رأوه... وطلب منهم أن يدلوه على الطريـــق الـــذي يؤدي إلى المدينة فضحكوا منه جميعا"[3]، وفي هذا استهزاء بالآخر، ولأن لونه أســـود فهو نذير شؤم؛ قال أحد اللقالق: أنت يا لون البذنجانة... أتريد أن تفزع سكان المدينـــة بلونك المشؤوم هذا"[4]، وبذلك يكون اللون الأسود مرتبطا بالشؤم بالنـــسبة للمجتمعـــات التي تعتقد ذلك، ومبرزا لجانب من تصوراتها لهذا اللون؛ وليس كمجرد لون مختلـــف عن لون آخر.

ونعته مجتمع الصقور بأبي فحمة؛ بقولها له: "إلى أين تذهب يا زفـــت يـــا أبـــا فحمة"[5]، وهذه الأوصاف تنم عن التمييز العنصري القائم على لون البـــشرة، لترفـــضه وتمنعه حتى من ظل شجرة عندما توقفت للاستراحة هناك؛ فتشبعه الـــصقور ضـــربا عندما؛ " قرر أن يرتاح تحت شجرة من الأشجار كان بها مجموعة كبيرة من الصقور

1- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية. ص: 55.

2- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش. ص: 5.

3- المصدر نفسه. ص: ص ن.

4- المصدر نفسه. ص: ص ن.

5- المصدر نفسه. ص: 7.

ملك أعالي الأشجار وأسفلها، وتمنع أن يتوقف أي كائن بممتلكها.

ولما وصل إلى المدينة قابلته مجموعة من الحمام وقالت له:" من أين جئت يا أسود... أنظروا كيف يسير إنه أعرج"[2]؛ فلكل مجتمع ما يميزه وما يفتخر به على الآخر؛ فالحمام متميز معجب بلونه من خلال سؤاله الغراب عن لونه، ومفتخر بمشيته في انتقاده لمشية الآخر.

وهذه التسميات المختلفة تتحدد من خلالها أنواع مجتمعات الطيور، وتبرز الصراع الدائر بين الأنواع، ويصبح اسم العلم المشتق شبه معتم فهو يصلح اسما لكل فرد في المجتمع، ومن هذه الناحية فهو لا يقوم بتحديد شخص معين بل بتحديد الانتساب إلى النوع والعرق .

وأسماء الأعلام كثيرة في قصص الأطفال ومتنوعة، وهي تعمل على تحديد الشخص وتمييزه عن غيره في القصة، ولذلك عدت هذه الأسماء رموزا واسمة للشخصيات، وقد حاولت القصص أن تجعل منها كأسماء لغوية رموزا خاصة على جوانب معينة من الشخصيات أو الأدوار التي تكون لهم في المجتمع.

وهكذا كان الحال بالنسبة "لظريف ومرجانة"؛ فقد كانا مخلصين لوالدتهما مطيعين لوالدهما، ومحببين لبعضهما البعض؛ فقد كانت "مرجانة" حريصة على أخيها "ظريف"، وكان هو الآخر مطيعا لها؛ فأثناء سفرهما اشتد بهما العطش لحد الموت، ولما وجدا نهرا منعته من شرب الماء لأنها سمعت أن من يشرب من مائه يتحول إلى غزل؛ فقد "أسرع أخوها ظريف نحو النهر وانكب على صفحة الماء يريد إطفاء نار العطش... لكن أخته منعته من الشرب وبصعوبة أبعدته عن الماء وواصلا طريقهما"[3]، فلولا خوفها وحرصها على أخيها لتركته يفعل ما يريد، ولولا طاعته لها لما استطاعت

1- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش. ص: 6.

2- المصدر نفسه. ص:8.

3- رابح خدوسي: بقرة اليتامى . ص: 8.

ما تم التعارف عليــه مــن

حرف، ومهن تستند إليها القصة في تعيين الشخصيات، وهي أكثر إدراكا عند الأطفال لأنه يمتلك المعرفة المسبقة بالكثير منها، وهنا يكون توقعه لها ولدورها فــي القــصة معروفا؛ ذلك أن الطفل عندما يجد نفسه أمام هذا النوع من التعيين الذي يحيــل علــى وظيفة ما داخل المجتمع فإنه "يتصرف وفق العوامل القيمية التي يوحي بها هذا الاســم فهو يتوقع من هذه الشخصية هذا السلوك وليس ذلك"[1]، وذلك لأن المجتمع يركز أكثــر على الفرد من خلال وظيفته ودوره المهني.

ومن بين ذلك التعيين الذي يحيل على الدور الاجتماعي أو الوظيفة؛ الخادمــة: في قصة "وريدة" و"سندريلا"، والمربية؛ "أمينة" في قصة سجينة المرآة"، والطبيب فــي قصة "مرض أسد"، و"بقرة اليتامى" و"الضفدع العجيب"، أما مهنة الفلاح فقــد جــاءت مرادفة لكلمة المزارع في كل من قصة "بين مكائد الذئب وحيل الثعلب"، وفــي قــصة "الرصاصة الأخيرة" يظهر "عبد الله" فلاحا فقد؛ "ورث عبد الله الفلاحة عن أبيه عنــدما بلغ سن الرجال فكان يحرث ويزرع في موسم الحرث... وكان يحــصد فــي موســم الحصاد بالمنجل"[2]، وتظهر هذه الحرفة من خلال تكثيف الأفعال التي تدل علــى هــذا النوع من العمل والسلوك وتميزه بذلك عن وظيفة الخادمة في البيت مثلا، وتلك الأفعال هي: يحرث، يزرع، يحصد وتأكيد بعض الأفعال منها باسم الحرث الحصاد؛ وقد يفسر ذلك أيضا استدامة هذه الحرفة وانتشارها في المجتمع والارتباط بالأرض.

كما توجد في قصص الأطفال أدوار أخرى للشخصيات تتعلق بحرفة الخياطــة كما هو وارد في قصة "جحا والخياط؛ "راح جحا يشترط على الخياط لــون القمــاش وطريقة الخياطة والموعد"[3]؛ فهذه الشخصية يتم تعيينها من خلال الدور الذي يكون لها

1- سعيد بنكراد: سيمولوجية الشخصيات السردية. ص:111.

2- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص: 100.

3- محمد المبارك حجازي: جحا والخياط، ترانسباب، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: 11.

في المجتمع، وبذلك يكون تميزها عن غيرها من أصحاب الحرف، وذلك ما تؤكده قصة "الخياط الذكي" التي جاء فيها؛ "لا شيء يحكم هذه المدينة غير العمل والجد والاجتهاد... الخياط فرد من هذا المجتمع العامل النشيط"[1].

واستناد لهذه المرجعية الاجتماعية يكون تركيز القصص الموجهة للطفل في الجزائر على الشخصيات، ويتم تعيينها بناء على الشرائح الاجتماعية المختلفة، ويكون تحديدها بالكشف عن طريق حياتها ووسائل عيشها، كالأغنياء والفقراء ففي قصة "جحا وجاره الغني" يظهر جحا فقيرا حطابا فأسه غير حادة؛ فقد كان "جحا رجلا فقيرا ولا يستطيع توفير قوت عياله اعتاد أن يذهب إلى الجبل ليحتطب ليبيع ذلك... وكان يتعب في عمله... لأن الفأس التي يحتطب بها غير حادة" [2]، وفي المقابل كان له جار غني: فقال جحا في نفسه: أذهب إلى جاري وأطلب منه سلفة"[3]؛ فطلب السلفة، يحدد بعض العلاقات الاجتماعية بين الشخصيات من جهة، ومن جهة أخرى يزيد من هوة الفرق بينها، ويعمق إحساس الفقير بفقره، ونقيضه عند الأخرى من خلال المقابلة بينهما.

ومن أهم ما تقوم عليه قصص الأطفال في رسمها للشخصيات وتعيينها في القصة؛ المكانة التي تكون للشخصية والفئة الاجتماعية التي تنتسب إليها؛ كشخصية اليتيم التي تشكل شريحة واسعة من الأطفال، ولصغر سنِّها تصبح هذه الشخصيات هنا كائنات اجتماعية في حاجة إلى الآخرين لكي تتمكن من تحقيق ذواتها ووجودها في الحياة، وعليه تظهر في القصص شرائح اجتماعية أخرى متمايزة بين الآخذ بأيديهم؛ كالأقزام السبعة في قصة "بياض الثلج"، وعائلة الشيخ في قصة "وريدة"؛ "فأدخلها البيت واستقبلوها على خير ما يرام"[4]، والرعاية نفسها يلقاها "ظريف ومرجانة" في قصة "بقرة اليتامى" عند عجوز الغابة.

ومن بين شخصيات الآخر الرافضة لهم والمقصرة في حقهم تظهر زوجة الأب؛

1- محمد المبارك حجازي: الخياط الذكي. ص: 1.

2- محمد مشعالة: جحا وجاره الغني، دار الهاشمي، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

3- المصدر نفسه. ص: د ر .

4- محمد المبارك حجازي: وريدة. ص: د ر .

الأنفة الذكر، لتعيش هذه الشخصيات إرغامات وإكرهات خاصة؛ فقد أرغمت زوجة الأب بنات الزوجة المتوفاة على أن يكن خادمات في البيت كما حدث "لبياض الثلج"، و"سندريلا"، و"ريدة"، أو إكراههم إلى اللجوء إلى المقبرة والحياة مع الأموات؛ لتصبح الحياة بين الأموات مرغوبا فيها من طرف الطفلين اليتيمين "ظريف" و"مرجانة" في قصة "بقرة اليتامى" وتفضيلها على حياة بين الأحياء مع زوجة الأب.

وتكون هذه المعاملات بمثابة علامات دالة على نفسية اجتماعية أو ثقافية خاصة بزوجة الأب، وعن المعاملة التي يلقاها الأيتام في قصص الأطفال في العالم وفي الجزائر من خلال القصص العالمي "سندريلا" و"بياض الثلج"، والقصص الجزائري "وريدة"، والشعبي "بقرة اليتامى" والتي يظهر فيها الأيتام مرفوضين في بيوتهم، وخدما عند زوجات الأب وفي ذلك تصوير لحياتهم ولاستغلالهم من طرف الآخرين، وفي هذا إشارة إلى وجوب دفع المجتمعات للعناية بهذه الشريحة الاجتماعية.

وهناك تحديد آخر للشخصيات يعتمد على ما هو متعارف عليه في ثقافة ما، ويتمثل في شخصيات ابتدعتها الذاكرة الجماعية؛ ومنها شخصية "جحا" والتي يكثر عنها الحكي في قصص الأطفال؛ فترتبط مرة بالحيلة والدهاء كما هو في قصة "جحا في المطعم" و"جحا في الحمام" و "جحا وجاره الغني" و "مسمار جحا"، استغل كل ذلك في التحايل ومراوغة الناس؛ فقد سأل الجيران الرجل عما وقع له مع جحا "فقص عليهم قصته مع مسمار جحا ضحكوا جميعا من حيلة جحا وتأسفوا للرجل الطيب لوقوعه في فخ جحا... رحل الرجل بزوجته وأولاده وترك الدار والمسمار"[1].

وهو إلى جانب ذلك شخص فطن ذكي في قصة "جحا وابنه المطيع"، و"جحا ومجنون القرية" وفي هذه القصة يقول جحا: "أخذوا يستميلون المجنون ويتوسلون إليه أن ينزل بالطفل سالما... زاد في عناده... فقلت: أنزل من الصومعة وإلا أخذت منشارا ونشرتها من الأسفل فتسقط وينالك الهلاك"[2]؛ فأمام ذلك الموقف الحرج، وكثرة

1- فتيحة أشواق صالحي: مسمار جحا، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، 1995. ص: 10.

2- ساسية إفروجن: جحا ومجنون القرية، دار أقليد للنشر،الجزائر، د ط، د ت. ص: 6.

المتوسلين، ومع عناد هذا المجنون؛ يجد جحا حلا لهذا الطفل؛ فيكون متفردا بحله من بين الجميع.

ويكون في مواقف أخر شخصا غبيا مغفلا، ويبدو ذلك في قصة "جحا وحماره الممسوح" و قصة "جحا وحميره" ودليل ذلك ما تحكي عنه القصة الأخيرة حين كان يعدُّ حميره؛ وهو عائد من السوق؛ تقول القصة: "وفي الطريق أراد مرة أخرى أن يعدها فوجدها تسعة... ثم نزل عن جحشه وعدها ثانية فوجدها عشرة، فقال: لنفسه أمشي فتصبح عشرة خير من أن أركب فتصير تسعة"[1]، فقد تثير شخصية "جحا" في هذه القصة الضحك، وبالتالي هذا الذي يضحك "إنما يتكلم، يعبر عن موقف تجاه من يضحكه... فيوقظ فيه ما هو غاف عنه"[2]، وهو يفعل ذلك يكتشف لو أنه كان غبيا مثله، فكيف سيكون حاله أمام الآخرين من حوله، ألا يدعو ذلك الطفل إلى التفطن وعدم الوقوع فيما وقع فيه "جحا"، ومن هذه الناحية فإنه يغدو علامة على غيره لا على نفسه.

وبناء على ذلك فإن شخصية "جحا" متعددة الدلالات مزاجية التركيب النفسي والاجتماعي بين الفطنة والذكاء والحيلة والتحايل والغباء، وهو في الغالب ساخر من مجتمعه مسخر لذاته في خدمة الآخرين مخادع في آن، وهو بتلك الصفات كأنما يقوم باستنطاق الدواخل الكامنة للأفراد، حاملا معه تناقضات المجتمع.

ومن الشخصيات المبنية على التصور الثقافي أيضا شخصية "أشعب" المعروفة في الثقافة العربية بالبخل والشح والطمع وعن ذلك "تروي الروايات أنه من شدة طعمه يعتقد أن كل متوف يوصى له بشيء من ماله، ولطبعه هذا كان الناس يهزؤون منه، ويصورون له كل أطايب الأكل، وموازين الذهب والفضة دون أن يأخذ شيئا منها"[3]، وكأن هذه الشخصية الحاملة لهذه التناقضات ما هي إلا تمثيل لشريحة من أشخاص المجتمع، وما يوجد فيه من متناقضات بين أفراده.

وقد تعتمد القصص على تغييب الدور أو الوظيفة الاجتماعية، أو الصفة، أو اسم

1- آمنة أشلي: جحا وحميره، المكتبة الخضراء، الشراقة، الجزائر، 1998. ص: د ر .

2- إبراهيم محمود: صدع النص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2000. ص:178 .

3- محمد المبارك حجازي: أشعب والورثة. ص: د ر.

العدد؛ ففي قصة "الوليمة المأساوية" تحكي القصة: "صفونا صفا واحدا ونادوا على أولنا... ثم نودي على الثاني والثالث والرابع"[1]، فإن لجوء قصة الطفل إلى هذا التحديد من خلال الأرقام يؤدي إلى التجريد، وبالتالي يجعل إمكانية أن يكون أي شخص في السجن واحدا في هذه السلسلة.

ومن هنا يظهر تعيين آخر للشخصية يرتبط بأسماء الأماكن، وبالمناطق الجغرافية، وتكون الأسماء المرتبطة بالمكان هي التي يتم تساعد على تحديد الشخصية؛ فتأتي مشحونة به وبميزاته، وهي لا تنتمي إلى عالم القصة الداخلي بل إلى العالم الخارجي لها[2]؛ كالإسكيمو في قصة "سامر وطارق في بلاد الإسكيمو" وارتباط اسمهم بهذه الأرض؛ تقول القصة: "تقع بلاد الإسكيمو عند الطرف الشمالي للكرة الأرضية وبالتحديد في القطب الشمالي"[3]، والهنود الحمر، وأرضهم التي يكثر بها الغبار في قصة "سامر وطارق في بلاد الهنود الحمر". وهنا تصبح القصة منشطة لموسوعة الطفل الجغرافية وتعرفه على الأماكن، والحياة الاجتماعية لسكانها.

وإضافة اسم المكان إلى الشخصية يؤدي إلى تحديد أكثر لها إذ لا يمكن التفريق بين "السندباد البري" و"السندباد البحري" إلا من خلال التقابل في الانتماء الجغرافي؛ يقول السندباد البري لصاحبه البحري في قصة في "جنبات السجن": "مرحبا بالصحبة الجديدة، والاسم الذي لا يختلف عن اسمي إلا بعامل جغرافي ابتسم رغم الشدائد وقال: كيف؟ لعلك السندباد البري الذي سمعت عنه"[4]، فقد ساعد العامل الجغرافي "السندباد البحري" على معرفة "السندباد البري" رغم أن هذا الأخير لم يفصح له عن اسمه، ووصله بهذه الصفة يجعل "خطواته كلها تتم فوق البر ولا مناص له من الخضوع للعنصر الذي ينتمي إليه والذي يجذبه ويشده إليه، أما "السندباد البحري" فإنه ينتمي إلى

1- محمد المبارك حجازي: الوليمة المأساوية. ص: د ر.

2- ينظر: عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية. ص: 141.

3- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد الإسكيمو. ص: 69.

4- محمد المبارك حجازي: في جنبات السجن، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

ء الجغرافي واحد ترابي والآخر مائي.

ولذلك حالفت القرعة "السندباد البحري" لما كان في الأسر مع البري في قصة "رجال بأجنحة" يقول "السندباد البري": لنُقرع وأسأل الله تعالى أن يكون الحظ إلى جانبك وكذلك كان الحال"[2]، فكأن وقوف الحظ إلى جانبه هو إبعاد له عن التراب، وإرجاع له إلى مكانه إلى الماء الذي هو عنصره الأساسي فهو كالسمك إن خرج من البحر مات وكذا "السندباد البحري" كيف يكون كذلك وهو بعيد عن البحر.

وهذه التسميات العامة للشخصيات التي تنتمي إلى مرجعيات معروفة فإن لها "أهمية قصوى، إذ بفضلها يتم ضبط الأشياء والتجول بثقة خلالها"[3]، وخاصة بالنسبة للطفل الذي يجد في تعيين الشخصيات من خلال المرجعية الذاتية لاسم العلم والمرجعية الاجتماعية أو الثقافية، ما يجعلها مقبولة لديه وما يسند لها معروفا عنده ولو جزئيا ويصبح الاسم في هذه الحالة ركيزة ينطلق منها الطفل في تصوره للدال وتأويله للشخصية في القصة.

دال الشخصية

إلى جانب اسم العلم والصفة هناك الدال أيضا الذي يعمل على إظهار الشخصية، ويقوم بتحديدها من خلال مجموعة من الإشارات التي تكون دالة عليها ومساهمة في تعيينها على طول مسار القصة.

" فالشخصيات باعتبارها مفهوما سيمولوجيا"[4]؛ فإنها شيء خارجي يتم تشكيله داخل القصة بواسطة اللغة، ولا تأخذ صورتها النهائية إلا بعد الانتهاء من فعل القراءة وعملية التفسير، ولذلك قيل عنها أنها دليل لساني لعالم غير لساني[5]، ويكون ذلك من

1- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص: 98.

2- محمد المبارك حجازي: رجال بأجنحة. ص: د ر.

3- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص: 100.

4- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية. ص: 26.

5- ينظر، رشيد بن مالك: السيميائيات السردية. ص: 130.

شيئا فشيئا في مجريـــات

القصص المختلفة عنهما؛ فهما طفلان وكصديقين دخلا عالم الرحلات في سن العاشرة من العمر ليصبح سنهما في قصة "في الفضاء" أكثر بسنتين، وذلك من خلا ما تقــصه القصة: "كان تلاميذ السنة السابعة منصرفين بكل اهتمام إلى متابعة الدرس الأول فـــي الجغرافية الذي يتمحور حول المجموعة الشمسية "[1]، يصبح هذا الملفوظ دالا على السن التي بلغاها وعلى انتقالهما إلى الدراسة في الصف المتوسط.

وقد كان كل منهما يتميز بخصال وصفات تميزه عن الآخر؛ فحسب قصة "فـــي جزيرة العجائب"؛ فإن سامرا "كان أكثر شجاعة وحيوية ونشاطا...بينما كـــان طـــارق أكثر هدوءا"[2]، فما هي العلامات الدالة على كل منهما من خلال مغامراتهما، وكأن في اسميهما تكاملا من الناحية اللغوية، وما يمكن أن يكون لاسميهما كدال لا يتم التعـــرف عليه إلا في النهاية، وكذا المغامرة تتطلب الشجاعة والنشاط وعدم الخوف والإقدام كما تتطلب التريث والتدبير والحذر إزاء المواقف والمخاطر وتحمل العواقب، وكذا تميزت كل شخصية منهما مما حقق بينهما التكامل.

ومن العلامات الدالة على ما يتميز به "سامر" من شجاعة أنه كان أول من سأل ذلك الطائر الذي خلصهما من الثعبان وهول الأمواج حين قال له: "مـــن أنـــت ومـــن أرسلك إلينا أيها الطائر العظيم"[3]، فقد كان "سامر" هو المبادر بالسؤال لشجاعته، لأنهما كانا في حالة من الرعب والخوف الشديد، ويبدو أن سامرا كان أول من هدأ روعه.

وفي قصة "في جزيرة العمالقة" نهض في الصباح الباكر، وأخذ مزمـــاره وبـــدأ يعزف بصوت جميل؛ مما أدي إلى تجمع أطفال العمالقة حوله؛ "كان الهدوء يخيم تماما حتى أن الطيور لم تستيقظ بعد في تلك اللحظات ثم إن سامرا خطـــر لـــه أن يخـــرج

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في الفضاء. ص: 27.

2- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العجائب. ص: 4.

3- المصدر نفسه. ص: 9.

وفي قصة "نجم البحر" يسأل سمكة البحر البيضاء لما قالت لهما: " دع كما من مطاردة الأسماك اليوم وتعالا معي لأدلكما على صيد أفضل، فقال لها سامر: مستغربا وهل في البحر شيء نصطاده خير من السمك؟ " إن في هذا السؤال حبا للتطلع ومحاولة معرفة المزيد عما يوجد في البحر أفضل من الأسماك، ودالا على حيويته وفيه موافقة مبدئية على طلب السمكة، وكثيرا ما يكون الأطفال في هذه السن متطلعين إلى معرفة الأشياء المجهولة بالنسبة لديهم ويطرحون الكثير من الأسئلة التي تمكنهم من توسيع مداركهم ومعرفة الواقع من حولهم.

أما صديقه "طارق" فقد وصفته أول قصة من مغامرتهما بأنه كان طفلا هادئا واسمه دال عليه، ففي قصة "في جزيرة العجائب" لما كانا في القصر اختار طارق منظارا"[2]، فهو بهذا المنظار يحاول الكشف عن الأشياء البعيدة، وتقريبها وتوضيحها، وبالتالي يتم التأكد والتثبت منها، ومن ثمة يصير رمزا للثبات، وبناء على ذلك فهو يليق بالشخص الهادئ على عكس "سامر" الذي اختار كما سبقت الإشارة إلى ذلك سيفا، وفي قصة "في جزيرة الأقزام"؛ فقد "هز طارق رأسه علامة الموافقة دون أن يتفوه بكلمة واحدة"[3]، فقد عوضت هزة الرأس الكلام؛ ليكون السكوت علامة على الهدوء، وتكفي لذلك منه الإيماءة الدالة على الموافقة.

والدليل أيضا على أنه كان قليل الكلام وهي ميزة فيه وتجعله مختلفا عن "سامر" صديقه؛ تقول القصة عنه: "ثم أن طارقا استجمع شجاعته وخاطب السيدة بقوله: سيدتي أنا طارق وهذا صديقي سامر"[4]، فقد احتاج منه الكلام لما كان هو المبادر به

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العمالقة. ص: 63.

2- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العجائب. ص: 12.

3- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة الأقزام. ص: 42.

4- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد الإسكيمو. ص: 70.

إلى استجماع شجاعته، وبالتالي فهو شخص غير جريء ولا يتكلم كثيرا، وهو أول من نبّه "سامرا" بأن حقيبتهما قد ضاعت قال "طارق": "لا أرى أثرا للحقيبة في مكانهـــا"[1]؛ فالهدوء هو ما يجعل الشخص منتبها مركزا في كل شيء.

ومن الدلالات على هدوء "طارق" هو تفكيره في عواقب الأمـــور حـــين قـــال: "أيمكننا الرجوع معكم في نهاية الرحلة "[2]؛ فهو يفكر في كل شيء حتى في العودة التي لم يحن وقتها بعد، ويريد بذلك أن لا يترك الأمور للصدفة، وفي ذلك ضمان للرجـــوع مع هؤلاء القوم في نهاية الرحلة.

وهناك مجموعة من العلامات التي جاءت متقابلة، وكانت دالـــة علـــى طبيعـــة وشخصية كل منهما؛ فقد حدث أن سامرا كان "يطارد أرنبا حيث سقط ودراجتـــه فـــي حفرة عميقة، قلت لك مائة مرة دعك من مطاردة ذلك الأرنب المسكين يا سامر، ولكنك عنيد لا تسمع إلى كلام أحد"[3]، إن في هذه الصفات حيوية ونشاطا وعنادا زائدا لسامر يؤكده قول طارق "قلت لك مائة مرة"، ويصبح بذلك دالا على فرط حركة زائـــد كمـــا يقول علماء النفس، وفي مقابل ذلك هدوء ونصح من قبل طارق، وتتقابـــل شخـــصية اللاهادئ وشخصية الهادئ، ومن هنا يكون إبراز للشخصية من خـــلال التمييـــز بـــين عناصر متجانسة اعتمادا على مبدأ الاختلاف، فطارق يمثل الإطراق والاستماع وقلـــة الكلام والهدوء والسكون والتريث، وسامر يمثل السمر والحيوية والنشاط والـــشجاعة، وعدم التريث، والاندفاع والجرأة وعدم الخوف.

ويمكن اكتشاف ذلك التقابل في جوانب شخصية الشجاع واللاشجاع في قـــصة "في أدغال إفريقيا" من خلال دال الحوار بينهما قال "طارق": "أنا أخشى دخول الكهوف يا سامر لأن الكهوف كما أعلم مليئة بالجن والعفاريت والأفاعي.

فقال سامر: هذا كهف مهجور على ما يبدو، ولابد أن أحدا جاء إلى هنا ليحضر طعامه

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العمالقة. ص: 59.

2- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في أدغال إفريقيا. ص: 98

3- المصدر نفسه. ص: ص ن.

في هذا المكان، وإنني سأكشف عن ذلك بنفسي"[1]، "فطارق" يبدو طفلا متريثا يخاف من الأماكن المجهولة، وبالتالي لا يمتلك الشجاعة لدخولها، وفي مقابل ذلك يبدو "سامر" طفلا مندفعا لا يخشى شيئا وأكثر جرأة من "طارق" في حب اكتشاف الأشياء وليس أدل على ذلك وعلى نشاطه وشجاعته دخوله الكهف؛ فقد "تشجع سامر وخاطب الصوت قائلا أإنسي أنت أم جني دعني أرى وجهك"[2]، إنه طفل مغامر يحتمل الأسوأ ويقدم عليه؛ فقد احتمل أن يكون بداخله جني ومع ذلك تشجع ودخل الكهف.

وهذه الروح المتغيرة في الشخصيات " تكون محببة أكثر للأطفال حين تتغير انطلاقا من بواعث ذاتية تارة ومن تفاعل مع الآخرين تارة أخرى"[3]، فقد كان "سامر" و"طارق" شخصية مغامرة لها بواعثها الذاتية من حبها للمغامرة، وسعيها في جمع الأشياء المساعدة على الرحلة، وبذل الجهد في ذلك، وتعرضها لبعض الأخطار أحيانا لم يمنعها من مواصلة المغامرة، ثم إن لقاءها بالآخرين وطرق التعامل معهم يشكل جوانب مهمة في التفاعل مع الآخرين كالسحرة والأقزام والعمالقة، وذالك ما يذكي حماس الطفولة.

إن هذه العلامات مجتمعة من بداية أول مغامرة "في جزيرة العجائب" إلى نهاية هذه المغامرات "في أدغال إفريقيا" كانت دالة على شخصية كل منهما، وكانت مبرزة لشجاعة وحيوية "سامر" وهدوء وتريث "طارق"؛ فالشخصية يتم تقديمها "وتعيينها على خشبة النص من خلال دال لا متواصل، أي مجموعة متناثرة من الإشارات[4].

وهذه الإشارات المتناثرة عبر مسار القصة هي التي تملأ الشخصية، وتسمها الوسم المميز لها، وتجعل منها علامة متميزة يتم تصويرها من خلال مستويات تصويرية متعددة هي بمثابة أيقونة جامعة لأيقونات متعددة، "فالسندباد" تم تعيينه بواسطة ما يلي:

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في أدغال إفريقيا. ص: 103.
2- المصدر نفسه. ص: 104.
3- عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية. ص: 132.
4- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية. ص: 48.

دال تصويري أول: رجل ترابي فهو مرتبط بالبر لا بالبحر، والبر مرتبط بما هو ترابي، والبر أيقون للتراب، فقد كان "السندباد" دائما غائرا ومنغرسا في التراب؛ وبالتالي هو أيقون "للسندباد" فيميزه ذلك عن "السندباد البحري"، يقول "السندباد البري" لما أراد تجنب الأسود التي تحرس المغارة: "إنزلقت إلى أسفل.. دون أن أحدد مكان سقوطي داخل تلك الهوة، التي شعرت أن لا نهاية لها"[1]؛ فقد انتقل من سطح الأرض إلى عمقها ليبدأ بذلك مغامرة جديدة.

دال تصويري ثان: مغامر؛ فهو شخص مغامر كثير الترحال؛ ليرتبط دال المغامرة به فإذا ذكر "السندباد" يكون معه تصور المغامرة؛ فكأنه أيقون لها، ودل على ذلك في قصصه زيارته لأماكن كثيرة وعجيبة؛ كواد التماسيح في قصة "واد التماسيح"؛ يقول"السندباد": "سمعت صوتا يناديني لا تغامر بحياتك؟ فالوادي كثير التماسيح وكلها مفترسة"[2]، وأماكن أخرى كسوق العبيد، وكهف الموت، والقرى الطينية.

وهو في ذلك يعيش كشخصية تتجاور مع شخصيات وكائنات غريبة؛ منهم الذين يأكلون البشر ومشروبهم يحرق الأحشاء، فقد تعرض لهذا الموقف في قصة "الوليمة المأساوية"؛ أشعلت النار في حطب كأنه الجبل حتى صار جمرا أحمر لا يقوى أحد على الاقتراب منه؟... ونادوا على أولنا ولما قدمه الخدم للنار أمام الملإ، وضع عود من مقدمة رأسه إلى أن خرج من مؤخره وهو يستغيث دون مجيب"[3]؛ فهو لا يكتفي في القصة بذكر أكلهم للحم البشر بل يعمد إلى تفصيل طريقة تحضير البشر للأكل ضاربين بذلك كل ما هو إنساني.

كما عايش الذين يأكلون القردة، في قصة "في الأسر"؛ حيث كان "أكلهم المفضل في معظمه، قردة يصطادونها، ويقومون بشوائها وهي حية ويا لها من بائسة، وهي تصيح، حين توضع على النار، تكاد قبولنا تنفطر من شدة شفقتنا عليها حتى أننا ننسى

1- محمد المبارك حجازي: في كهف الموت. ص: د ر.

2- محمد المبارك حجازي: في وادي التماسيح. ص: د ر.

3- محمد المبارك حجازي: في الأسر. ص: د ر.

أنفسنا أحيانا"[1]، ومنهم أيضا الذين يعيشون على أكل الضفادع.

وهذه الحياة مع الأقوام الأخرى تجعله يكتشف عادات وتقاليد لا قبل له بها، ولا لمن كان يقص عليهم مغامراته، ومن بين الأشياء التي تجعل تلك المغامرة خطيرة، ولا يقوى عليها أحد إلا أمثاله؛ هي تلك الشخصيات التي كثيرا ما كان يتعامل معها؛ فهو عندما يحكي عن الشخصيات التي تنتسب إلى واقعه، وما هو حاصل عليه الاتفاق يكتفي بالإشارة البسيطة إليها، ويذكرها من جهة الدور الاجتماعي أو الصفة ؛ كالملك والمرأة الجميلة؛ ودون أن يحددها باسم علم ولا يذكر شيئا عنها.

في حين إذا تعرض للشخصيات التي لا يعرف أهله شيئا عنها؛ فإنه يميل إلى حكي كل شيء متعلق بها؛ كأوصافها، وأشكالها وحياتها، وذلك ما يجعلها مخيفة وعجيبة، ويزيد من غرابتها ومن اندهاش سامعيه وتطلعهم لمعرفة أخبارها؛ كما فعل مع الأقوام التي مر بها، وكالرجل الوحشي في قصة "الوحش القاتل" الذي يقول عنه "السندباد": نظر إلي العملاق بالازدراء شديد، وقال: سيأتي يومك لا محالة أيها الوغد الوقح، ورماني على بقية رفاقي فهويت على أحدهم بقوة.. فاندقت عنقه فمات"[2]؛ فكل الأوصاف والأفعال السابقة تتصل بالرجل فتجعله عملاقا وحشا لا إنسانا.

دال تصويري ثالث: رجل متمسك بثقافته؛ وهنا يبدو رافضا لثقافة الآخر ومميزا بين الأشياء الموجودة في ثقافته وأخرى موجودة عند الآخر، كأكلة لحوم البشر، أو لحوم الضفادع والقردة، وهو رافض للنوع الأول، ومضطر للأكل من النوع الثاني، يقول عن ذلك في قصة "في الأسر": "تكاد قبولنا تنفطر من شدة شفقتنا عليها حتى أننا ننسى أنفسنا أحيانا...لكننا نضطر لأسباب قاهرة إلى تناول بعض ما يتركه الغزاة من لحومها لنبقي على حياتنا"[3]؛ فأكله للحم القردة كان مضطرا إليه، فهم مشفقون عليها حين تُشوى حية، وما يزيد من رفضهم لها كطعام تلك المشاهد التي يرونها عليها فينسون أنفسهم، وفي ذلك رفض الباطن لظاهر ليس من الثقافة نفسها، وذلك يؤدي إلى

1- محمد المبارك حجازي: في الأسر. ص: د ر.

2- محمد المبارك حجازي: الوحش القاتل. ص: د ر.

3- محمد المبارك حجازي: في الأسر. ص: د ر.

ر على الثقافة التي ينتسب إليها "السندباد"، وهو خلو رحلاته جميعها في قصص الأطفال من مشاركة المرأة له، وهذا قد يعود لثقافة مجتمعات تعتبر المرأة سكنا وبقاء في المكان، ولا تقوى على المغامرة وصعوبة السفر كما أنها قد تزيد من مشاقّه، وبالتالي تسقط في المحكي ولا تشارك في الرحلة، وهو بحكم انتمائه إلى ثقافة معينة رافض للمرأة التي لا تنتمي لثقافته؛ فقد تزوج في قصة "خطة المعركة" بابنة الملك، وهو محتار في هذا الزواج الذي أقبل عليه "الناس من كل حدب وصوب، و يهنئون في فرح عارم...وأنا في حيرة من أمري، أحيانا أختلي بنفسي وأحدثها هل يعني هذا، أني سأبقى حبيس هذه البلاد ماذا لو تزوجت هذه المرأة دون بنات وطني وأهلي"[1]؛ إنه خوف من الارتباط بهذا المكان؛ فيكون له المكوث، وهو لايريد ذلك، فيفرح الناس ويحتار هو، فموضوع زواجه من هذه المرأة من دون بنات وطنه يسبب له أرقا، وذلك يشير لثقافة لها تصورها الخاص عن المرأة خارج حدود ثقافته.

وفي قصة "الفاجعة" لم يكن زواجه غاية بل كان وسيلة، ومحطة استراحة والدليل على ذلك أنه ترك القصر برفاهيته وهذه الزوجة، ولم يخبرها حتى بوفاة ابنتها، ولا عن نيته في مغادرة المكان فقد غادرها غير آبه بها، وكأن الاهتمام بالطفلة كان أكثر وأن الرابط بين الرجل والمرأة هم الأولاد وبعدم وجودهم تنعدم العلاقة بين الرجل والمرأة.

ودال تصويري رابع: رجل متدين؛ فهو مؤمن محصّن بالدين في أفعاله وأقواله؛ مما جعل الملوك يقربونه منهم، بمنحه وظائف عندهم ويجزلون له المعطاء أو يزوجونه لأمانته، وهو رجل شهم عندما منع أحد الملوك من قتل ذلك الحارس الذي خلصهم من الأسر وأخذ ماله؛ يقول "السندباد": "ثم أراد نزع المال من الحارس المربوط فنهرته عن ذلك قائلا: إن الناس عند شروطهم ووعودهم وهذه من خصالنا الحميدة التي سأزرعها في مجتمعكم إن شاء الله؛ فلا تغدر بضعيف كان على يده فك

1- محمد المبارك حجازي: خطة المعركة. ص: د ر.

أسرك، فطاوعني قائلا لي: أيها الوزير المحترم، حاول أن تجد لنا طريقا للخلاص فقد يمسكون بنا ثانية"[1].

ولهذه الميزات اعتنقت شعوب كثيرة ديانته، فهو شخصية محمّلة بتعاليم الإسلام مطبقة له؛ فعندما كان في قصة "في كهف الموت"؛ قام فصلى دون أن يحـــدد القبلـــة؛ يقول السندباد: "تبين لي أنهم على غير دين التوحيد... فأخذت ماء وتوضأت وصـــليت دون أن أحدد اتجاه القبلة...لأنني وسط زحام رهيب عجيب"[2]، فهذه علامـــات المـــسلم المحافظ على صلاته العارف بدينه.

ومن هنا يلاحظ أن الكون الدلالي للشخصين يتحدد من خـــلال سلـــسلة مـــن الوحدات الدالة التي تشكل معان تسم الشخصية بما يحدد كيانها وهويتها.

وهناك نوع آخر من التعيين الذي يعتمد على دال الفعل، وإسناد أفعال للشخصية فيجعلها متغيرة ومتحولة ومقبولة عند الطفل المتلقي كإسناد مجموعـــة مـــن الأفعـــال المرتبطة بالإنسان ككائن عاقل للحيوان تصبح دالة عليه، وذلك ينقلهـــا مـــن عالمهـــا الحيواني إلى العالم البشري الذي ينتمي إليه الطفل.

ففي قصة "الذئب والقنفذ" تقوم هاتان الشخصيتان بأفعـــال الفلاحـــين، ومنهـــا: "يتشاوران"، "نحرث"، "نزرع"، "نهيأ"، "نجمع المحصول"، والشيء نفـــسه فـــي قـــصة "نصيحة أم"؛ حيث تنسب الأفعال التالية إلى الأرنب "عنيد": تذكر، يصدّق، أدرك، وهي أفعال ذهنية خاصة بالإدراك، وكذا بالنسبة للطائر "في جزيرة العجائب" فهو أيضا شبيه بالبشر؛ "قال: لا تخافا، سأنقذكما، ولن يصيبكما مكروه"[3]، ومثل هذه الأفعال وغيرهـــا تنتشر على نطاق واسع في قصص الأطفال المنسوبة إلى الحيوانات، وتجعل الحيـــوان من خلال الخطاطة المعانمية التالية محددة للكون الدلالي لشخصية الحيوان في قصص لأطفال في الجزائر.

1- محمد المبارك حجازي: النجاة. ص: د ر.

2- محمد المبارك حجازي: في كهف الموت. ص: د ر.

3- ينظر، خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العجائب.

وتصرفاته، فتشتغل تلك الأفعال كإشارات تحيل على أفعال الإنسان وقيمه الإنسانية التي يمكن للحيوان أن يضطلع بها وينفذها.

وبناء على ذلك فإن دال الشخصية في قصص الأطفال يتكون من خلال تجميع السمات، وتتابع العلامات، وتوارد الأفعال، واستنادا على ذلك تتمايز الشخصيات تقابلا واختلافا وانسجاما وتجانسا؛ فلكل شخصية علامات دالة عليها تجعلها تلتقي مع بعضها، وتختلف عن بعض، ويساعد ذلك على تصويرها، ويمكّن من فهمها وتعرف الطفل عليها، وتأويلها سواء كانت تلك العناصر معطاة بطريقة صريحة أو العكس من خلال محاور "دلالية بسيطة تقوم تأليفاتها بتجميع الصفات في شبكات تمثلية للشخصيات"[1]، ومن ثمة تتحدد سماتها وترسم معالمها، ويتعين منها المألوف والعجيب، ويعرف الثابت منها والمتحول.

الشخصيات المتحولة

وإذ كان التحول يصيب الباطن والجوهر للشخصية؛ فهناك في قصص الأطفال في الجزائر تحول آخر يمسُّ الكون النوعي للانتماء الشخصية، ويكون ذلك سهلا لأن "الشخصية مزيج من الواقع والوهم، وهي وهم واقعي، أو واقع وهمي، بالإبهام تنشأ سمة الواقعية فيها، وبمرجعيتها يتأسس طابعها الإيهامي"[2].

ونتيجة للواقع الذي تتنزل فيه الشخصية من خلال عملية القص فإنه يسمح لها بفعل التحول من كائن إلى كائن آخر والعودة للأصل مرة أخرى، ومثل ذلك ما حدث مع "ظريف" في قصة "بقرة اليتامى" حينما شرب من ماء النهر؛ فقد "انهال على الماء يعبه عبا، وفي لحظة ما تحول الطفل ظريف إلى مخلوق آخر يشبه الغزال"[3]؛ فقد تحول الطفل من مخلوق بشري إلى غزال وأصبح كائنا حيوانيا، وقد وفرت القصة سببا

1 – فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية. ص: 31.

2 – عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية. ص: 127.

3 – رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص: 11.

ب منه "ظريف" سيتحول إلى غزال، وذلك ما حدث في القصة.

ويتحول الأمير إلى ضفدع في قصة " الأميرة والضفدع العجيب" فقد وجدت الأميرة ضفدعا في بحيرة، وذلك عندما "سقطت كرتها في إحدى البرك واختفت بسرعة؟ أخذت تبكي وتنتحب... وإذا بضفدع يعلوا الماء ويخاطبها: ألك حاجة في هذه البركة... ردت عليه كرتي... وأخرج لها كرتها"[1]، فلضياع كرتها وبكائها الشديد عليها استأنست للضفدع حين كلمها ثم قام بإحضارها لها بعد أن اشترط عليها الحياة معها، وترفض أن يعيش معها في القصر بحكم طبيعته، يقول له أبوها " لم تخلق للقصور؟ وإنما سخرك الله للعيش في الماء"[2]، ولكن الضفدع يصر على أنها وعدته و"يذرف الضفدع دموعا ويقول: لقد كنت أميرا، وسحرتني عجوز شمطاء، وها أنا أعاني وأعاني"[3]، فقد تحول هذا الأمير بفعل سحر العجوز إلى ضفدع، وهو رافض لأن يظل كذلك، ومتمسك بالعودة إلى طبيعته الأولى.

ويمثل هذا صورا تخييلية عن هذا النوع من الشخصيات، وليست حقائق يتحول فيها الإنسان من كائن إلى كائن آخر، كما أن القصة توفر لذلك أسبابا أسطورية؛ كشرب ماء النهر يتحول شاربه، أو بفعل السحر، ويقبل الطفل ذلك لأنه في مرحلة تقليد الأشياء من جهة، وبناء تصور عنها من جهة أخرى.

وفي القصتين تعود الشخصيات من الطبيعة الحيوانية إلى طبيعتها البشرية الأولى، ويكون ذلك بفعل الطب، وتدبير الحكماء في قصة "بقرة اليتامى" في محاولة من القاص إبعاد هذا العالم الوهمي عن الطفل؛ فقد رجع "ظريف" إلى طبيعته الأولى بعد أن؛ "عاد السلطان من رحلته يحمل عقاقير لعلاج الشاب الغزال، قدمها للعلماء والباحثين الذين أضافوها لتجاربهم... أعلن العلماء والأطباء والحكماء عن اكتشاف

1- محمد المبارك حجازي: الضفدع العجيب، د ن، د ط، د ت. ص: د ر.

2- المصدر نفسه. ص: د ر.

3- المصدر نفسه. ص: د ر.

.[2]

وقد يكون التحول في ذات الكائن نفسه، وفي هذا النوع من التحول ينتقل من سن الشيخوخة إلى سن الشباب أو العكس، وكأن عجلة الزمان تدور دورة معاكسة، فقد أصبح الشيخ شابا بعد شربه للعسل المسموم في قصة "عروس الجبال"؛ فقد "استعاد الشيخ الأعمى بصره من جديد بعد أن تجرع العسل... ثم بدأ يستعيد شبابه فاسودَّ شعره واستقام ظهره، وتزين فمه بالأسنان والأضراس، وعاد ربيع العمر إلى جسمه"[3]؛ فعودة البصر واستقامة الظهر وسواد الشعر والأسنان وربيع العمر علامات شاهدة على تحول الشيخ من حالة ميؤوس منها إلى حالة القوة والشباب ومطالبته بالدية.

وتحول الأشياء شيء مقبول في منطق الطفل خاصة إذا ما توفرت الوسيلة إلى ذلك حتى وإن كانت خيالية، ولذلك هو شديد الإعجاب بالصور المتحركة التي تستند إلى هذه العملية، ويكون الطفل مولعا بذلك لأنه في مرحلة بناء التصورات عن الأشياء وتخيلاتها المختلفة وحبه تقليدها، كما أن قاعدة المستحيل لم تتضح لديه بعد، وبذلك يقبل مثل هذه الأشياء المتحولة ويجد فيها متعة، وما يزد من متعته هو ارتباطها لديه بالشخصية الحيوانية ورمزيتها.

رمزية الشخصيات ومدلولاتها:

إن مدلول الشخصية في قصة الطفل يتحدد من خلال المحاور الدلالية المساهمة في تشكيل الشخصية باعتبارها معنى أو قيمة "فالشخصية وحدة دلالية، وذلك باعتبارها مدلولا لا متواصلا، وسنفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف"[4]، فمدلول

1- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص: 16.

2- محمد المبارك حجازي: الضفدع العجيب. ص: د ر.

3- رابح خدوسي: عروس الجبال. ص: 11.

4- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ص 26.

الشخصية يتشكل من خلال ما يتم تلفظه من وحدات لغوية وما ينشأ بينها من علاقات داخل القصة، ولذلك فأغلب الشخصيات الحيوانية تأخذ مدلولات في قصص الأطفال من خلال علاقتها ببعضها مشكلة بذلك محاور دلالية لا تكتمل إلا بنهاية ما تحدده القصة لها، وتكتسب بذلك أشياء جديدة مختلفة عنها وبذلك تصير رموزا متعددة.

فالثعلب شخصية ترمز للمكر والحيلة والغدر فقد جاء عن غدره للحمار رمز الغباء في العرف الاجتماعي، وكذلك كان في كل قصص الأطفال في الجزائر؛ أن الثعلب في قصة "الثعلب الغادر" عندما أمسك به الأسد قال له: "ها أنت ترى ما أنا عليه من الهزال والضعف، فأكلي غير مجد لسيد الحيوانات على الإطلاق. الأسد وماذا تقترح؟ الثعلب أهيئ لك الحمار الغبي فإنه لك ألذ... وينطلق الثعلب خلف الحمار حتى وصله... وقال له أيفر الشجعان من أمثالك؟ لقد قابلت الأسد وأبديت له من الود ما جعله يرتاح لي ولك، لنعد له، لعقد هذا العهد وتوثيقه"[1]، فقد كان الثعلب ذكيا مع الأسد، والعلامات الدالة على ذلك وعلى حيلته؛ استعماله للحجة المنطقية والعقلية، فهو كائن هزيل والحمار أكثر لحما وألذ، ثم زاده حجة اجتماعية فمقام الأسد ومكانته تجعله يترفع عن أكل الثعلب الضعيف، ولذلك يقتنع الأسد بأقوله، وكان استدراجه للحمار بالإغراء النفسي من خلال وصفه له بالشجاع، وبوجوده أمامه سالما.

وبمثل هذه الأساليب وغيرها يتفوق الثعلب على الشخصيات الأخرى، وها هو يتفوق على الأرنب؛ كما هو وارد في قصة "نصيحة أم" حين تظاهر بأنه خال للأرنب "عنيد"؛ قال له: " صباح الخير أيها الأرنب الصغير، فرد عنيد من أنت؟ فقال الثعلب أنا خالك ألم تعرفني؟ وبدأ الثعلب يقترب من عنيد ثم هجم عليه"[2]، تظهر حيلة الثعلب في لطف خطابه وتحيته للأرنب، ثم سؤاله الإنكاري؛ ألم تعرفني؟ وفي ذلك استدراج للأرنب، وجعله في موقف المصدق والتائه.

وشخصية الأرنب في قصص الأطفال رمز للذكاء والتضحية في سبيل الآخرين، كما هو الحال في قصة "حيلة أرنب" حين تفوق الأرنب "فيفوز" على ملك

1- محمد المبارك حجازي: الثعلب الغادر. ص ص: 6 ، 7.

2- عمر جيدة: نصيحة أم. ص: د ر.

الفيلة، وقام باسترداد العين.

والرمز نفسه يكون للأرنب في قصة "نصيحة أم" حين تغلب الأرنب الصغير على الثعلب وضحى بنفسه من أجل أخيه عنيد الذي أراد الثعلب أن يمسك به لكنه سمع "مطيعا" يناديه "تعال أيها الثعلب الجبان أنا الأرنب مطيع فاخرج لتصارعني إذا كنت شجاعا... غضب الثعلب وهو يسمع الأرنب يتحداه فترك عنيد... (وخرج) وهو عازم تمزيق جسم مطيع... فر مطيع باتجاه بيته الجديد ودخله فدخل الثعلب وراءه غير أن مطيع خرج من المدخل الثاني وغلقه خلفه"[1]؛ فقد خلص أخاه من الثعلب لأنه كان ذكيا مطيعا منفذا لنصيحة أمه لما طلبت منه أن يجعل للبيت عند بنائه بابين، كما شارك أيضا في البحث عن الأسد المختفي في قصة "مرض أسد ".

وتصور القصص الأسد على أنه ملك الغابة؛ وهو رمز للقوة والأمان؛ لذلك حين مرض خافت حيوانات الغابة من الفوضى وانعدام الأمن في غيابه؛ فبحثت عنه في كل مكان حتى وجدته وسهرت على علاجه حتى تضمن أمنها من الإنسان الذي يصطادها، ويريد الشر للغابة؛ فلما سألت السلحفاة القنفذ عن سر الاهتمام بالأسد أجابها: "إن وجود الأسد يضمن لنا الأمن من الإنسان إنه عدونا الوحيد من بين الكائنات كلها يبحث عنا فيشوي لحمنا ويأكله، أو يضعنا في حدائقه فيحد من حريتنا"[2]، وهكذا يتم الجمع بين معانم إنسانية وأخرى حيوانية؛ كالقوة وكغريزة البقاء، وحب السيطرة والاعتداء، ومنطق البقاء للأقوى، وهى أشياء يشترك فيها الإنسان والحيوان، وتعمل هذه المعانم على تجميع ما هو عزيزي مما يؤدي إلى إيقاظ الغريزة دون وازع؛ مثل أكل لحوم البشر في قصة "الوحش القاتل"، وفي قصة "مرض أسد" في حاجة الغابة إلى من يحميها من الشر والاعتداء والخطر الذي يمثله الإنسان، ويحتاج ذلك للقوّة التي يمثلها الأسد، وهذا يشكل مبدأ قاعدة الغاب المتمثل في أن القوي هو من يسيطر ويوفر الحماية، وهذا يجسد حب البقاء والتفوق، وقاعدة البقاء للأقوى.

وفي الجواب الذي قدمه القنفذ للسلحفاة فطنة ومعرفة بدقائق الأمور، ولذلك يمثل

1 – عمر جيدة: نصيحة أم. ص: د ر.

2 – نور الدين رحمون: مرض أسد. ص: 6.

في قصص الأطفال رمزا للذكاء، وتكون أشواكه الحادة رمزا لحدة نظره وبعد تفكيره وذلك في قصة "بين مكائد الذئب وحيل القنفذ" وأيضا في قصة "الذئب والقنفذ"، وقد سبقت الإشارة على النصوص الدالة على ذلك.

في حين يأتي الذئب رمزا للاحتيال والغدر؛ فقد حاول الاحتيال على القنفذ في قصة "الذئب والقنفذ"، ولم يفلح في احتياله، وقد ائتمنه النسر على صغاره فغدر به وأكلهما وأنكر في قصة "نهاية المحتال"، حين تظاهر بحب النسرين الصغيرين لينقض عليهما في غياب النسر ثم يتظاهر بالحزن عليهما يقول: "إنه يوم مشؤوم حقا؟ حيث تلصص علينا لص وسرق أبناك ولم استطع أن أعثر على أي شيء بعد أن أخذني بعض النعاس.. يا لها من كارثة أليمة"[1].

ويأتي الكلب رمزا للوفاء من بين الشخصيات الحيوانية الأخرى، وذلك ما يدل عليه عنوان قصة "الكلب الوفي" الذي بقي في حراسة الشيخ راعي الغنم لما مات؛ فقد بات "الكلب يحرسه من الذئاب الجشعة ولم يمسسه بسوء مطلقا"[2]، فالشخصية لا تتمظهر إلا من خلال وحدات المعنى التي يتم التلفظ بهما في القصة، في حين يركز "بروب" في مدلول الشخصية على "وظائفها وتوزيعها على فئات"[3] وبذلك تصبح مجموعة من الشخصيات شخصية واحدة ولا فرق بينها.

وإذا كانت الشخصية من الناحية السيميائية هي علامة فارغة فإنه لا يكون لها أي مدلول إلا من خلال إعطائها معنى وقيمة في القصة فمثلا عسلوجة كاسم علم أو صفة يرد في البداية فارغا غير معروف ويتم شحنه في القصة من خلال الملفوظات ويصبح له المدلول الخاص، وتتحدد له الوظيفة، ويتعين له الدور، ويتم التعرف على علاقته بالآخرين في القصة، وكيانه وما يفعل فيها.

فالشخصية خارج القصة يمكن أن تتجمع فيها الصفات والأفعال، ومختلف أنواع السلوك، وهي داخل القصة سقل للثقافة وللسلوك وللأفعال والصفات اكتسابا وتحقيقا أو

1- محمد المبارك حجازي: نهاية المحتال. ص: 14.

2- محمد المبارك حجازي: الكلب الوفي، نشر ترانسباب، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

3- فلاديمير بروب: مورفولوجية القصة. ص: 106.

انزياحها عما هو موجود داخل ثقافتها[1]، وما هو محدد من مفاهيم اجتماعية لهـا ممـا يكسبها مدلولات جديدة، ورغم مقدرة الطفل على تجميع الصفات والسمات، وتـصور الأشياء وتخيلها؛ إلا أن الذي يزيد من تلك المقدرة هو بيان القصة للشخـصيات فـي أشكال ثنائية أو ضدية مما يتيح له الانتقال من شيء إلى آخر في سهولة ويسر.

ففي قصة " القاضي والحمقى" أين تغير حال أحمقين، وبقي واحد على حاله بعد أن دخل السجن فبقي سجين حماقته؛ فبعد أن ترك لهم القاضي حرية الاختيار فقد طلب الثاني الرحلة وبعد عودته صار "مزودا بأخبار الشعوب وحكمها وأمثالهـا... وصـار الناس يتوافدون إلى بيته لمعرفة أخبار العالم"[2]، واختيار الثالث طلب العلم، وبعد مـدة أصبح "رجلا عارفا بعلوم الأدب والفلسفة والقانون والفقه، فعينه الحاكم قاضيا للـبلاد بعد وفاة قاضي القضاة"[3].

وتسعى الشخصيات في قصص الأطفال ذات المدلول المرتبط بتعليم الأطفال ما هو سلبي وما هو إيجابي؛ خاصة وأن الطفل يكون في مرحلة تقليد النمـوذج، وبنـاء شخصيته من خلال الاقتناع بالأشياء فيجد في انتقال الشخصية من جهل الحقيقة ومـن السلبية إلى معرفة الحقيقة، ومعرفة الذات والتوجه نحو الفعل أو الاقتناع بعكس الشيء والعزوف عنه؛ كما تم بيانه في قصة "نصيحة أم" و قصة "هجرة الغراب قرعـوش"، وقصة "فرفور" في عدم استهانة الطفل بقدرته مهما كان صغيرا وضعيفا.

وعلى هذا الأساس يتم توجيه الطفل وتربيته وتعليمه عبر ما وقع للشخـصيات، وتمكينه من التصرف إزاء المواقف التي تطرأ أمامه في الحيـاة مـن خـلال عمليـة الاستنتاج التي تقوي الذكاء عنده، وعملية الاقتناع بالسلوك أو الشيء أو رفضه؛ فقـد بينت قصة "نصيحة أم" السلوك السلبي لعنيد والـسلوك الإيجـابي لمطيـع وعواقـب السّلوكين مما يؤدي إلى التحول نحو السلوك المرغوب من خلال قبول النصيحة، وكان ذلك بالتركيز على سمة المكان.

1- ينظر، فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية. ص: 60.

2- رابح خدوسي: القاضي والحمقى، دار الحضارة، بئر التوتة، باتنة، الجزائر، د ط، 1997. ص: 11.

3- المصدر نفسه. ص: ص ن.

سيمياء المكان:

سبقت الإشارة إلى أن الطفل يولد ولا يعرف عن محيطه الخارجي شيئا، ويوجد في المكان وهو يجهله تماما ثم يبدأ باكتشاف العالم الخارجي شيئا فشيئا، وهكذا تتكون لديه المعرفة الخاصة بالمكان؛ لأنه في مرحلة يستقبل فيهـا الأشـياء اسـتقبالا ذاتيـا مطبوعا بطابعه الطفولي؛ فهو عندما يلعب يختار لعبة ويختار لها أشـياءها، ولغتهـا وطريقة إنجازها، والمكان الذي قد تجري فيه و"من خلال هذه الممارسة العملية تصبح معرفة الطفل بأشياء العالم الخارجي جزءا مضافا للشيء نفسه ولداخله، أي أن المعرفة تصبح عاملا مضافا لوعي الطفل في أن ما يمارسه من لعب وفهم، هي خاصـية مـن خصائصه هو"[1].

والذي يساهم في تلك المعرفة هو الحد والحد المضاد له، أو الشيء وعكسه، أو المكان ونقيضه؛ كالحيز المائي والحيز اليابس، ولذلك لو كلمته عن حيوان برمائي في وقت مبكر قبل معرفته بحدود المكانين؛ فإنه سيجد عسرا في فهمه ، ولا يـتمكن مـن ذلك إلا بعد تقدمه في السن، ولذلك تكون الأشياء المتباينة، والواضحة المعالم هي مـن أكثر الأشياء إدراكا عنده.

وينتقل الطفل فيما بعد، مع مراحـل نمـوه؛ إلـى إدراك المتـداخلات، وإدراك التحولات التي قد تطرأ على الأشياء، ومنها المكان كإنجاز بيت ثم هدمه فـي مرحلـة أولى، كما يمكن أن يتحول لديه الكوخ إلى قصر؛ إذا ما توفرت الوسيلة إلى ذلك كـأن تكون أداة سحرية مثلا، وهو لا يسأل عن ذلك لأن مفهوم الزمان والإحساس بـه لـم يتبلور لديه بعد، لذلك فالانتقال عنده من مكان إلى آخر لا يدخل فيه القيمـة الزمنيـة طالما توفرت الوسيلة التي يتم التنقل بها والتي تحقق بلوغ المكان.

والمكان في قصة الطفل في الجزائر شيء أساسي ومحوري فيها، ففي الغالـب تبتدئ القصص بتحديد المكان وأبعاده، أو ما يشتهر به كما في قصص"مغامرات سامر وطارق"، وفي ذلك تحديد لمكان تحرك العوامل في القصة.

1- ياسين النصير: دلالة المكان في قصص الأطفال، دار ثقافة الأطفال، بغداد، العراق، ط1، 1985. ص: 10.

مدار موقع الفعل وما يقع، وبانعدام إجابة القصة للطفل عن السؤال أيـن، تتعدم القصة برمتها، فالحاجة إليه ماسة في كل قصة؛ وعليه "فالمكان يرد في الوضعية السردية الأولية لأن السارد يحتاج في سرد حكاية من الحكايات إلى أن يضيف مكانا من الأمكنة إلى زمن الحكاية لكي يغدو مكانها"[1]، فالمكان إذا هو الذي يجعل حدثا ما ممكنا من خلال توفير موضع الحدث أو الدلالة عليه.

والملاحظ على قصص الأطفال في الجزائر؛ أنها لا تركز على الزمن وتكتفي بالإشارة إليه في بداية القصة، كتحديد زمن بداية الرحلة إذا ما كان الصباح أو المساء أو النهار أو الليل، كما هو الحال مثلا في قصص "السندباد البري"، ومرد ذلك إلى عدم وعي الطفل بالزمن جيدا، "وإلى أن قصر الحكاية والقصة القصيرة ووحدة العقدة فيهما يجعلانهما تقتصران على الإشارة إلى الزمان والمكان إشارات سريعة".[2]

ويستثنى من ذلك المكان في القصص التي تعتمد على الرحلة حيث يصبح المكان هو موضوعها الأساسي، وأفعال الأبطال متصلة به، وبذلك يصير غاية في القصة، كما هو الحال في قصص "مغامرات سامر وطارق"، و"السندباد البري" و"البحري"، وعليه سوف تتم مقاربة المكان سيميائيا بجمع كل ما من شأنه أن يكون علامة دالة عليه، أو فعلا مرتبطا به، أو تصويرا له؛ من خلال المكان الواقعي، أو اللاواقعي أو العجيبي، أو المرئي في الحلم، ولذلك فإن المكان يضطلع بجملة من الأشياء تجعل القصة في متناول مدارك الطفل.

وظيفة المكان: إن الشيء الذي يقرب القصة إلى الطفل وينقلها إليه: هو المكان لأنه هو من "يعطي الانطباع بأن النص حقيقي، فهو يؤكد أن ما يحكى داخله إنما هو محض تشخيص، وبفضل المكان يحيل النص، ويتبدى كأن له علاقة بشيء خارجي أو هو صورة عنه أو محاكاة له"[3]، وهذا ما يخلق عند الطفل منظور فهم واستيعاب للقصة

1- جونيت ــ كولدنستين ــ رايمون وآخرون:الفضاء الروائي، تر:عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2002. ص:71.
2- المرجع نفسه. ص: 19.
3- المرجع نفسه. ص: 75.

وتقبله لها، ومن خلال التنزيل المكاني يكون إدراك الأشياء فـــي كليتهـــا وصـــورتها النهائية.

وما يساعده على ذلك أيضا، هو "أن الإرجاع الذي يكون للنص إلى الواقع يلغي بعده الافتراضي عنه، ويجرده من التخيل ويقدمه في صورة كأنها الواقع"[1]، وذلك مـــا يحمله على التصديق بالقصة، بالإضافة إلى أن فعل رسم المكان وتصويره والإخبـــار عنه؛ يجعل القصة وكأنها واقع يتلقاه الطفل وليس ضربا من التخيل.

والمكان في القصة لا يوجد كوجود لذاته؛ بل يوجد فـــي علاقـــة بالمــضمون، وبالذات والحدث من خلال التعبير عنها؛ فلا يمكن لحدث أن يحدث بمعزل عن المكان، ولذلك إذا ما وظف فسيكون إشارة إلى ما سيحدث، وأين سيحدث ، وصلته بالذات حبا أو كرها أو تعلقا أو وجودا، ويكون علامة دالة على أشياء معينة.

ولأهمية المكان في القصة فإن مجرد ذكره لابد أن يصحبه شيء ما يتصل به، ومن هنا يصبح للمكان وظيفة في مجرى القصة، فقد بدأ "السندباد البري" وصاحبه لما كانا في السجن بحفر سرداب، وعن ذلك يقول السندباد: "فخططنا للطريقة التي نحفـــر بها تحت البناء، ونخرج دون حساب أو عقاب، ورغم صعوبة المهمـــة عـــدنا وبـــدأنا العمل... انزوينا جانبا وكان الواحد منا يجلس والآخر من ورائه يحفـــر دون أن يـــراه أحد"[2]، فالشروع في الحفر يجعل عملية التخيل مستمرة في توقع ما سيحدث بواســـطة السرداب، إنه سيؤدي إلى حدث آخر، وإلى مكان آخر، وتحرير الـــسندباد وصـــاحبه، وهنا يصبح السرداب دلالة على الانتقال في الحدث؛ ومنه الانتقال في المكان أيـــضا، وقد كان الدافع إليه وجودهما داخل السجن، وإلا ما كانت هناك حاجة إليه ولا لحفره.

وبناء على ذلك يضطلع المكان بأدوار ووظائف في القـــصة منهـــا الوظيفـــة المضمونية والموضوعاتية، والوظيفة الأيقونية.

الوظيفة المضمونية:

1- جونيت ــ كولدنستين ــ رايمون وآخرون:الفضاء الروائي. ص:71.

2- محمد المبارك حجازي: مع الأحباش. ص: د ر.

من النافذة: حقا إنها أجمل حدائق الدنيا...وأروع طيور الأرض"[1]، وهنا يصبح المكان مدار الرحلة، وهو السبب في المغامرة والمحفز على السفر والدافع إليه، وتحمل الصعاب من أجْل الوصول إليه.

وبالتالي "يتعدى المكان كثيرا مجرد الإشارة إلى مكان من الأمكنة، إن الفضاء يخلق نظاما داخل النص، مهما بدا، في الغالب كأنه انعكاس صادق لخارج عن النص يدعي تصويره"[2]؛ فالمكان هو الذي يحرك الفعل في قصة "حيلة أرنب "، وهو الذي يقوي الإرادة، وهو الباعث على الصراع فيها؛ فعين الماء هي محور القصة، وبدأ الحديث عنها منذ أن أصاب "الربوع والغابات... جدب كبير... حيث شحت الأمطار، ولم تعد الحيوانات تجد ما تأكله، ولا حتى ما تشربه، وخاصة مملكة الفيلة التي تستهلك الماء الكثير...قال أحدهم لملكهم: إن مملكة الأرانب قربنا، وغديرهم لم ينضب بعد، فعلينا به حتى ننجو بأنفسنا"[3].

فالمكان هو المحرك للدلالة، وهو الذي يقوم بتجميعها نحو بؤرة النص، وبذلك يصبح شيئا أساسيا في القصة من خلال جملة "فعلينا به" التي تحمل معنى الاهتمام والاعتداء، ومن ثمة ينطلق الفيلة إلى مملكة الأرانب وتستحوذ على العين، ولكن بحيلة الأرنب "فيروز" يتم استرجاعها.

فالمكان هنا ليس مجرد ديكور أو ذكر لا علاقة له بالقصة، أو مجرد إطار مكاني تتحرك فيه الفيلة أو الأرانب، بل هو صميم القصة ومضمونها، ولذلك "لا يكون

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد العجائب. ص: 10.

2- جونيت- كولدنستين- رايمون وآخرون: الفضاء الروائي. ص: 20.

3- محمد المبارك حجازي: حيلة أرنب. ص: در .

مكـــان وظيفـــة

موضوعاتية Thématique.

الوظيفة الموضوعاتية.

تتبني هذه الوظيفة في قصص الأطفال من خلال القيم التي تحملها القصص في ارتباطاتها الموضوعاتية المختلفة بالمكان، وما تحيل عليه تلك المضامين وتسعى إلـــى تحقيقه من خلال توظيفها للمكان "فالفضاء لا يرى بالعين فحسب، وإنمـــا هـــو وســـط محمل بالقيم التي لا شأن لها بذكر الأشكال أو الألوان"[2]، وهنا يرتبط المكان بـــدلالات أخرى غير الدلالة المكانية، ويتصل بقيم حضارية أو اقتصادية أو ثقافية أو معنوية أو نفسية أو اجتماعية.

وهنا أيضا يتم الوعي بالمكان بشكل مختلف عن أوصافه، أو حدوده، أو موقعه، أو أبعاده، وتصبح هذه الجزئيات المحددة للمكان عبارة عن علامات دالة بمـــا يتـــصل بالحياة العامة أو الخاصة بالطفل.

فوادي التماسيح وما يحيط بهذا المكان من مخاوف، أو أمكنة أخـــرى ككهـــف الموت الذي تحرسه الأسود، وما يتعلق بالصيادين المجازفين بحيـــاتهم يعـــد مـــصدرا للثراء بصيد التماسيح وبيع جلودها، ويشكل بذلك قيمة اقتصادية هامة بالنسبة للشعوب المتصارعة عليه كالأحباش وغيرهم، ويظهر ذلك في قصة "في واد التماســـيح" يقـــول "السندباد البري": "وصلت نهرا عظيما لم أستطع تجاوزه...فالوادي كثير التماسيح وكلها مفترسة"[3]؛ فالمكان موسوم بكثرة تماسيحه، وفي ذلك بيان لمكانتـــه عنـــد الـــصيادين،

1- جينيت ــ كولدنستين ــ رايمون وآخرون: الفضاء الروائي. ص: 33.

2- المرجع نفسه.ص: 57.

3- محمد المبارك حجازي: في وادي التماسيح. ص: د ر.

سيح، حيث يبيعونها لتجار يحضرون إليهم من أقاصي الشمال"[1]؛ فحضور الصيادين من أقاصي الشمال إليه إخبار عن موقعه بأنه في الجنوب، وبرهان آخر على مكانة هذا المكان بين الأماكن الأخرى.

وقد تصبح للمكان قيمة معنوية وتربوية، ففي قصة "نصيحة أم" تنصح الأرنب الأم ابنيها إذا ما حفرا جحرا أن يجعلا له مدخلا ومخرجا، وهي طريقة خاصة في بناء البيوت، وفي ذلك دلالة بالغة، في كيفية اتقاء الخطر، والتخلص من مكر الثعلب، ويمتثل "مطيع" لنصائح أمه في حين لا ينفذ "عنيد" كعادته ذلك، قالت الأم لهما "إن بهذه الغابة حيوانات مفترسة تبطش بالأرانب، وتفتك بها وأشرسها الثعلب الماكر... ولكي تتقيا شر هذا الحيوان اللئيم يجب عليكما أن تجعلا لبيتكما بابين، وأن لا تبتعدا عن البيت"[2]، فكاد "عنيد" أن يقع فريسة سهلة في مخالب الثعلب؛ لأن المكان لم يكن مطابقا لمواصفات البناء التي أوصت بها الأم.

ويقدم هذا العرض للمكان من خلال ثنائية جعل بابين للبيت، وبالتالي سماع النصيحة، والعمل بها من عدمه بالنسبة للطفل والإقتداء بنصائح الوالدين، وبتجاربهما في الحياة، فلما تهدم باب البيت (الجحر) القديم قام "مطيع" بحفر جحر جديد حسب النصيحة في حين بقي عنيد بالبيت القديم، تقول القصة: "أما عنيد فبقي في البيت القديم...وبدأ الثعلب يقترب من عنيد هجم عليه، وبفضل سرعته، وخفته فر هاربا، ولاحقه الثعلب حتى دخل إلى بيته فدخل وراءه، وغلق الباب خلفه، فوجد "عنيد" نفسه محاصرا وتأكد أنه هالك لا محالة"[3]، وجاء مطيع وخلصه، وهرب إلى بيته الجديد "ودخله فدخل الثعلب وراءه غير أن مطيعا خرج من المدخل الثاني وغلقه خلفه"[4]، ويكون هذا المكان الذي يسمح بالدخول من جهة والخروج من أخرى، مشكلا لثنائية

1 – محمد المبارك حجازي: في مغارة الأسود، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

2 – عمر جيدة: نصيحة أم: ص . د ر.

3– المصدر نفسه. ص: د ر.

4– المصدر نفسه. ص: د ر.

خ المعالم التي يتصف بهــا المكــان وتتحدد مكانته بين الأمكنة الأخرى في ذاكرة المتلقي"[1].

ففي قصة "الغراب قرعــوش" يــرتبط المكــان بتحديــد الانتمــاء الاجتمــاعي والحضاري، والانتساب العرقي من خلال الحياة في القرية، وطلب الحياة في المدينــة، وبتحديد مكان القرية التي كان يسكنها؛ فإن ذلك بمثابة تحديد أولي لموقع القرية، وهــو أيضا بيان لسماتها بين القرى الأخرى.

وتكون تلك السمات بمثابة علامات دالة على الفروق بين الأمــاكن طبوغرافيــا، ومن ورائها المجتمعات التي تسكنها، وطرق عيشها، وعاداتها وتقاليدها؛ "فعلى إحــدى قمم الجبال العالية، انتصبت قرية صغيرة تسكنها عائلة الغربان القراعشة، وهي عائلــة تعيش من الفلاحة والصيد، وكان كل فرد من أفراد هذه الغربان راضيا وسعيدا بحياته، متمسكا ومحافظا بالعادات والتقاليد الموروثة عن الأجداد، وكانت حياتهم مبنيــة علــى أساس التفاهم والمعاونة فيما بينهم... ليضمنوا الوحدة والإخاء في قــريتهم الهادئــة"[2]، وبهذا التحديد للمكان تبدأ القصة ويظهر من خلاله الموقع الجغرافي للقرية علــى قمــة الجبل، وبيان حياة أفرادها، وأساليب عيشهم.

ولكن الغراب "قرعوش" لم يرقه هذا المكان والحياة المتصلة به، وخاصــة حيــاة الفلاحين، ففكر في أن يجرهم إلى مكان أخر يختلف كليا عن مكان وجوده فيتجه نحو المدينة باحثا عن وجود جديد يكون المكان؛ المدينة سببا فيه، حيث يتصور أنه ســيجد

1- مرشد أحمد: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربي، سورية، ط1، 1998. ص: 98.

2- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش. ص: 1.

الحياة الأفضل، فهو يرى أن قومه: "لا يعرفون الحياة العصرية؛ لهذا قرر أن يفارقهم ويهجر إلى المدينة؛ حيث الحياة الراقية والتقدم في جميع الميادين، إن المدينة حلمه الوحيد"[1]؛ إن حلم الهجرة إلى المدينة هو هجرة في المكان من خلال ما يتصف به المكان؛ الذي كان يعيش فيه فهي قرية صغيرة، وأهلها فلاحون لا يعرفون الحياة العصرية، وفي المقابل كبر مساحة المدينة وحياتها التحررية والعصرية فالمكان المهاجر إليه أفضل وأكثر حضارية بالنسبة إليه.

إن هذه الهجرة في المكان هي هروب من واقع معيش إلى واقع مأمول، وتخلص من طبقة وحلم بطبقة أخرى، وفي ذلك انتقال من نظام اجتماعي قروي إلى نظام اجتماعي مدني عصري، وبهجرته إلى الأماكن، والمدن الأخرى؛ يكتشف في كل مرة أن المجتمعات الأخرى لا تقبله، وأن المدينة ليست كما كان يحلم بها؛ "ففي المدينة تعرض إلى التشرد والبرد والجوع، كما شعر بالحنين إلى أسرته وقريته... وبعد أن فقد الأمل وكره هذه الحياة كرها شديدا، ويئس. عاد إلى قريته... وأصبح يعيش حياته متمسكا بأرضه وعاداته ووطنه"[2]، فشوقه إلى أهله هو شوق للمكان خاصة بعدما تأكد من أن المجتمعات الأخرى يعيش فيها الفرد غريبا، ويصير معرضا للأخطار والمشاكل، وأن مجتمعه هو الأفضل، وهكذا يعيد تصوره عن المكان الحلم الذي بناه عن المدينة، كما أن حلم الغراب "قرعوش" بالحياة العصرية يمثل حلم السود ــ في إشارة إلى الأقدام السوداء ــ ببلاد الغرب.

ويقتنع الغراب "قرعوش" في النهاية بالعودة إلى قريته ووطنه، ويعرف حقيقة حلمه وتفكيره من خلال الانتقال في المكان، وثنائية القرية / المدينة، التي تبين جدل الأمكنة داخل الذات من خلال معرفة مكان الآخر وعدم نسيان المكان الأصل، وربطه لذكريات قريته بالمدينة، مكان الوجود الجديد؛ ليصبح المكان "محملا بقيم بنائية للذاكرة الجمعية لحضارة الذات أو لحضارة الآخر"[3]؛ ليتمسك الغراب "قرعوش" بقيمه

1- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش. ص:2.

2- المصدر نفسه. ص: 8.

3- محمد نجيب التلاوي: الذات والمهماز. ص: 119.

الموروثة من خلال معطيات المكان الذي جاء منه وإليه عاد.

وفي هذه القناعات دعوة إلى الطفل للتمسك بوطنه والمكان الذي يوجد فيه أهله، دون الانبهار بما يوجد عند الآخر، وما تتوفر عليه أوطان الآخرين؛ فالتقابل والتضاد في المكان يعمقان دلالته، ويمكنان الطفل من إدراك المكان وخصائصه الحضارية، وارتباطاته الاجتماعية، وينتقل به ذلك إلى معرفة صلته بمكان وجوده.

وقد يرتبط المكان بجوانب نفسية: كأن يكون مصدرا للحزن واليأس، وذلك حين ترك "السندباد البري" القصر في قصة "الفاجعة" بعد أن أدرك أنه قتل ابنته عن طريق الخطأ، فقال: "سرت والطريق هائما على وجهي... كنت شارد الذهن واهي الفؤاد ضعيف العزيمة... لا أكاد أفرق بين ليلي ونهاري"[1]، فقد سار ومعه الطريق دون تحديد لوجهة السير، ودون معرفة لجهة القصد.

وخروج "السندباد" هائما على وجهه لا يدري أين يتجه، وما ذا يفعل، "ومجهولية الفضاء هذه تؤدي إلى تجميد فعل الرجل وإدخاله في فصلة عن موضوع المعرفة لشلّ كفاءته وإزاحته من موقع الفاعل الحيوي"[2]، وبطول الطريق يزداد التيه، وفي ذلك أيضا غياب للمكان والزمان من خلال عدم معرفة الجهات والشعور بالزمن والإحساس به.

وقد يصبح المكان مبعثا للراحة، والتلذذ بالمشاهد المكانية والجغرافية، وميزاتها الطبيعية، ومواقعها المختلفة؛ من خلال تقاطبات الشمال والجنوب، والغرب والشرق، كما هو الحال في قصص "مغامرات سامر وطارق"، ففي قصة "في أدغال إفريقيا" فقد اتجهوا جنوبا وهم يستمتعون بمشاهدة المناظر الطبيعية والممالك الحيوانية على ظهر الطائر "رياح"[3]، أو في قصة "في بلاد الإسكيمو" في القطب الشمالي بواسطة الزلاجة

1- محمد المبارك حجازي: الفاجعة. ص: د ر .

2- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية. ص:64.

3- ينظر، خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في أدغال إفريقيا. ص: 109.

التي تجرها الكلاب القطبية، فقد "كانت تعرف طريقها جيدا. فبمجرد أن أخذ الثلاثة أماكنهم فوق الزلاجة انطلقت الكلاب بكل سرعة بالاتجاه الشمال"[1].

فيتتبع الطفل هذه القصص بشغف، ويستمتع هو الآخر بهذه المناظر من خلال فعل القراءة، ويصبح المكان محببا لديه، ويكسبه ذلك معرفة بالمكان، وما يضمه من مناظر طبيعية، وخصائص الأرض، فينمي بذلك موسوعته الجغرافية، وهكذا يصير المكان ذا قيمة علمية.

وبناء على ما تقدم يضطلع المكان بأدوار موضوعاتية في قصة الطفل و يظهر فيها المكان قائما بدور التصوير والتخييل والترميز؛ فيتخذ المكان الواحد بذلك في قصص الأطفال صورا مختلفة؛ فيغدو مشاهدا ورموزا وصورا.

الوظيفة الأيقونية:

يضطلع المكان في قصة الطفل بمهمة تصويرية؛ فتتعدد الصور بالنسبة للمكان الواحد؛ ويأخذ صورا مختلفة من قصة إلى أخرى؛ كتعدد صور الغابة في قصص الطفل؛ رغم أنها كمكان من الناحية اللسانية، قد تكون شيئا واحدا، ففي قصة "مرض أسد" "أين يتم تصويرها على أنها المكان الطبيعي للحيوانات، وهي جزء هام من نظام هذا الكون، وتجب المحافظة عليه "إن الغابة المكتملة العناصر تعيش مزدهرة يانعة سليمة من أية آفة، أما إذا فقدت جزءا واحدا من عناصرها، أصبحت مختلة متعثرة عاجزة عن القيام بمهمتها كغابة نموذجية مثالية... ذلك أن الغابة إذا أصيبت أشجارها بأنواع الحشرات الفتاكة، أو كثر فيها الرعي والزبر والعبث، واحترقت نزلت إلى تحت حدودها... وفقدت بذلك توازنها"[2]؛ ففي ذلك رسم لغابة نموذجية في مقابل أخرى ليست كذلك، وفي كل ذلك أيضا مؤشرات على التوازن البيئي الجيد.

والصورة نفسها يتخذها المكان في قصة "حيلة أرنب" أين يتم تصوير الغابة على أنها مكان يشكل جزءا من حياة "مملكة الأرانب" التي اجتمعت في ناحية من الغابة تأكل

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد الإسكيمو. ص: 75.

2- نور الدين رحمون: مرض الأسد. ص: 3.

وتشرب وتمرح ولا أحد يعكر (يفسد) صفو (نقاء) حياتها لأن كـل الأرجـاء كانـت خضراء يانعة"[1].

أما المكان في قصص "مغامرات سامر وطارق"، فإنه يظهر فـي صـورتين، حسب موقع رؤيته؛ صورة أولى من خلال الوجود فيه ورؤية الأشياء عن قرب فتبـدو في صورتها الحقيقية؛ "فغابات إفريقيا تكثر بها الوحوش والحيوانات المفترسة كالفيلـة والأسود والنمور والفهود والزرافات وحمر الوحش والقردة وغيرهـا"[2]، وكـل هـذا متشابه سواء تم تخيله أو كانت رؤيته كما هو عليه في الواقع ويتطلب حذرا خاصا.

والصورة الثانية للمكان؛ هو رؤية الأماكن نفسها من أعلى على مـتن مركبـة فضائية حين تبدو الأماكن صغيرة، وهي صورة أخرى للمكان بقياسها إلـى الأصـل؛ "كانت الأرض تبدو لهما من ذلك العلو الشاهق صغيرة شبيهة بتلك التي أحضرها أستاذ الجغرافية أثناء الدرس إنه مشهد مثير حقا أن يرى الإنسان الأرض، وما عليها صغيرة إلى هذا الحد"[3]، وإذا كان ليس بالإمكان رؤية الأرض في كليتها إلا من أعلى فإن ذلك ما يجعل صورتها من ذلك الموقع مختلفة؛ فتبدو على غير حجمها الحقيقي، وذلك مـا يجعلها مثيرة.

وهذا يمثل أيضا إمكانية رؤية المكان من عدة جوانب؛ فرؤيته من أعلى لـيس كرؤيته من خلال الوجود فوقه، فالأرض تبدو من أعلى صغيرة رغم كبـر حجمهـا، وهذه الصورة ماثلة أيضا في قصة "نهاية المحتال" حين قال النسر للذئب:"كيف تبدو لك الأرض الآن؟ فقال الذئب: دارة صغيرة.. صغيرة"[4]؛ ففي هذا الوصف يرى المكان في صورته الكلية، وإن بدا صغيرا كما تُرى صورة المكان مرة واحدة.

ويكون الموقع من أعلى محددا لصور أخرى للمكان مما يؤدي إلـى تعاقـب الأمكنة والحيوانات التي تعيش بها، وصورها المختلفة، ويتم التعرف على المكان مـن

1- محمد المبارك حجازي: حيلة أرنب. ص: د ر .

2- خضر بدور:مغامرات سامر وطارق: في أدغال إفريقيا. ص: 89.

3- خضر بدور:مغامرات سامر وطارق: في الفضاء. ص: 30.

4- محمد المبارك حجازي: نهاية المحتال. ص: 22.

أجزاء المكان، ولا يتم اكتشافه إلا من خلال فعل القراءة، وتعاقب الدوال المصورة لمختلف الأماكن، وذلك ما يجعل الصورة النهائية للمكان لا تنتهي إلا بعد نهاية فعل القراءة؛ من خلال تعقب اللغة للمكان، والتدرج في أوصافه؛ ففي قصة "مدينة العجائب" تتبدى صورة المكان على هذا النحو؛ "ولم يمش الصديقان غير قليل حتى وجدا أنفسهما أمام ساحة واسعة تحيط بها أشجار غريبة بأوراقها العريضة المضيئة، مكونة من جواهر تسحر الأبصار تضيء ليل نهار"[2]؛ فبالنسبة للصديقين فإن وجودها ورؤيتهما لهذا المكان كان مرة واحدة وفي كليته وبعناصره مجتمعة، أما بالنسبة للقصة فإنها تنقله بواسطة اللغة ويتم التعرف أولا على الساحة وثانيا على مساحتها ثم عن الاشجار التي تحيط بها ثم بما تتصف به من غرابة ثم ما يجعلها كذلك؛ لتكتمل صورة المكان في نهاية فعل القراءة.

فهذا المكان وغيره يتم تصويره بواسطة اللغة من خلال فعل الوصف مما يعطي للشيء صورة بواسطة الدلالة اللغوية؛ فالمكان بنوعيه الواقعي أو المتخيل في أصله يوجد في صورته الموحدة، في حين أنه في اللغة يتم التعرف عليه شيئا فشيئا، ولا تكتمل صورته إلا باكتمال الألفاظ الدالة عليه والمصورة له.

وفي قصة "في جزيرة الأقزام" وهي "جزيرة صغيرة يعيش فيها عدد من الأقزام لا يتجاوزون بضع مئات، وبها بعض السواقي ذات المياه العذبة؛ التي تنبت على جوانبها بعض النباتات والحشائش، وشجيرات قليلة الارتفاع لا يتجاوز علوها مترا واحدا، كما أن طيور تلك الجزيرة من الطيور النادرة الصغيرة ذات الألوان الزاهية"[3]؛ فالذي يصل مختلف أجزاء المكان على المستوى اللغوي؛ هو اسم الموصول "التي"

1- ينظر، خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في أدغال إفريقيا. ص: 89.

2- الأخضر زنتوت: مدينة العجائب، المطبعة الوهرانية، الجزائر، د ط، 1993. ص: 8.

3- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة الأقزام. ص: 40.

ا، وتظهر هي الأخرى بصورتها الصغيرة أولا، وهي نادرة ثانيا، وذات ألوان زاهية ثلثا؛ فلا تكتمل الصورة النهائية للمكان والأشياء المرتبطة به إلا بالانتهاء من القراءة، في حين لو كانت هذه الصورة في الواقع لتمت رؤيتها مرة واحدة.

" وهكذا يطرح التشخيص علاقة ما هو لغوي، وما هو مرجعي غير لغوي"[1] وبالتالي هي أمكنة يتم تصويرها بواسطة اللفظ، وهذا ما يجعل التقاطها في صورتها النهائية عند الأطفال من الصعوبة بمكان خاصة عند الأطفال الذين يعتمدون على المرئي الحسي أكثر من التجريدي، وأيسر على الأطفال الذين يكونون في مرحلة التجريد لأن اللغة هنا هي نوع من التصوير لما هو واقعي، ويكون التخيل هو الوسيلة الرابطة والجامعة لأجزاء المكان.

ويصبح المكان الموجود أو المصور؛ صورة أخرى لما هو عليه في الواقع ففي المثال السابق في قصة "هجرة الغراب قرعوش" اتخذت القرية صورة عند الغراب "قرعوش" غير صورتها عند "الغربان" أهل القرية، وارتبطت صورتها في مقابل صورة أخرى هي المدينة، فذات "الغراب قرعوش" في المكان الذي توجد فيه تدفعه إلى العيش في مكان غير موجود فيه عن طريق تخيله، وفي ذلك خلاص من وطأة المكان الذي يعيش فيه، ومن خلال هجرته والصعوبات التي واجهته، وبواسطة التذكر والحنين تعود إليه صورة المكان الأول فيعود إليه، وهي عودة من خلال إعادة تصور عن المكان، ومن خلال الأشياء الموجودة فيه كالتضامن والعمل والألفة، وما يضمنه للمنتسب إليه كالأمن والرعاية.

1- جنيت،ــ كولدنستين ــ رايمون وآخرون: الفضاء الروائي. ص: 25.

فالقرية التي كان يعيش فيها "الغراب قرعوش" توفر لـــه الأمـــان والحمايـــة، وبالرحيل عنها إلى المدينة رحيل إلى اللا أمن، ورحيل إلى حلم مجهول، وهذا ما يؤكد عليه باشلار * G.Bachelard في المكان المألوف الذي يصفه بأنه "يركز الوجود داخـــل حدود تمنح الحماية"[1]، فوظيفة الخيال إذا هي فتح المكان مهما كان نوعـــه منغلقـــا أو منفتحا؛ لأن "وظيفة الرواية أن تفتح الفضاء المتخيل على مصراعيه"[2] ففعل التـــصوير هو الوسيلة إلى دخول الأماكن مهما كان نوعها؛ كالكهوف، أو الحفر، أو السجون، أو الغابات، أو البحار، أو السماء.

والحفرة التي دخل إليها "علاء الدين" في قصة "علاء الدين والمصباح الـــسحري" مكان مغلق وضيق ومع ذلك استطاع الدخول إليه؛ لأنه طفل ذو حجم صغير، ولم يكن بإمكان الرجل الذي ادعى أنه عمه ذلك؛ لأنه ذو حجم كبير هذا من جهة، ثم أن القصة وفرت المصباح السحري، للخروج من الحفرة من جهة أخرى؛ فانفتاح الحفـــرة بعـــد انسدادها؛ وفر له الخيال وسيلة للفتح، وليخرج "علاء الدين"، ولـــو لا هـــذا التخييـــل لتعطلت القصة، وتعطل معها "علاء الدين" ومعه المجوهرات التي كان يحملها، وتوقف كل شيء تبعا لذلك.

وقد يعتمد فعل التصوير على الأفعال، ويصبح بذلك للفعل دوره الهام في رســـم المكان ففي قصة "في بلاد الإسكيمو" يتم تصوير المكان من خلال الرحلة، وفعل التنقل، والأشياء المتصلة بالفعل هي بمثابة علامات على المكان، وبتجميعها تتشكل الـــصورة النهائية له عند الطفل، وهي كأفعال شيء وكتصوير للمكان شيء آخر.

فقد وصل "سامر وطارق" إلى سوق بلاد الإسكيمو، وحـــصلا علـــى ملابـــس خاصة بذلك المكان؛ "ففي سوق المدينة عثر الصديقان على ملابس خاصة تقيمها شـــر البرد.. فاشتريا معطفين من الفرو، وقبعتـــين وقفـــازين، وحـــذائين* وزوجـــين مـــن

---

* – غاستون باشلار: Gaston Bachelard (1884–1962) ، فيلسوف فرنسي، وأستاذ في جامعة السوربون، متقلد لوظائف حكومية.

1– غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط 2، 1984. ص: 9.

2– جنيت،ـــ كولدنستين ـــ رايمون وآخرون: الفضاء الروائي. ص:63.

*– هكذا وردت في النص.

الجوارب"[1]، فهذه المعروضات خاصة بهذا المكان ومن خلالها يتم تصويره، وهي علامات دالة عليه، ولا حاجة إليها بالأماكن ذات الحرارة المرتفعة على مدار السنة.

وهناك صورة أخرى لهذا المكان حين يظهر من خلال، صور أخرى كأمارات

دالة عليه، "وكان الشاب سائق الزلاجة يشرح للصبيين بين حين وآخر جانبا من حياة معيشة سكان القطب الشمالي الذين يعرفون باسم الإسكيمو، والذين يعتمدون اعتمادا كليا على صيد الحيوانات القطبية؛ ذات الفراء الثمين كالدببة والثعالب والأرانب وغيرها"[2].

وفي هذه المغامرة المكانية وصل الشباب إلى الأكواخ الجليدية: "إننا الآن على مشارف الأكواخ الجليدية التي تقبع وراء هذا المرتفع... لا شك أنكما ستجدان راحتكما معي في بيتي الثلجي"[3]، فتتالي الأشياء المصورة للمكان، وتضافر الوحدات والمعانم الدلالية التي تمثلها المحددات التالية؛ الدببة، والثعالب، والأرانب، والفرو الثمين، والزلاجة، والألبسة، والأكواخ الجليدية، والبيوت الثلجية، تعطي صورة مكتملة عن بلاد الإسكيمو.

وهي أيضا معانم دالة على الحياة الاجتماعية الخاصة بسكان القطب الشمالي، وتعاقب الأشياء وصورها عن المكان الواحد من خلال التنقل يرسم ذلك خطاطة مكانية متعددة الصور لذلك المكان من خلال اللغة التي تقوم بتتبع تلك الرحلة، وبتعدد الرحلات مثلا تتغير ملامح المكان في القصة، ويكتسب المكان خصائص ومعالم جديدة من قصة إلى أخرى ويزداد الطفل تعلقا به، وتتعدد تصوراته عنه.

والأماكن التي يتعذر الوصول إليها، تجعل لها قصة الطفل عن طريق الخيال الوسيلة الموصلة إليها؛ كأن يكون الحلم؛ ففي قصة سامر وطارق "في الفضاء" وفر الحلم لسامر الوسيلة التي نقلتهما إلى القمر، وهي المركبة الفضائية؛ والتي ليس

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد الإسكيمو. ص: 73.

2- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد الإسكيمو. ص: 76.

3- المصدر نفسه. ص: 78.

في الواقع أو المتخيل، وقد يزيد من تعميقه بإضافة شيء إليه، أو بتقليصه منه من خلال إسقاط عناصر وجزئيات منه، وهو من هذه الزاوية يشبه اللغة.

ويكون الوصول إلى المكان أيضا بالصدفة كفعل السقوط من أعلى نحو الأسفل؛ وهذا ما حدث "للسندباد البري"؛ حين سقط لما كان في الكهف؛ فوجد نفسه في مكان آخر لقوم عمالقة في قصة "في كهف الموت"؛ يقول: "ولما صرت في وسطه انزلقت إلى أسفل، ودون أن أحدد مكان سقوطي داخل تلك الهوة العميقة، التي شعرت أن لا نهاية لها... وجدت نفسي أسقط في مكان مزدحم بخلائق لم أعهد لها شبيها؟! تتزاحم في ساحة كبيرة"[1]؛ فحين حاول التخلص من المكان المخيف الذي كان فيه سقط إلى الأسفل، وارتبط فعل السقوط بالهوة العميقة، وبالتالي بالخلائق الغريبة، مما يزيد في خوفه وفزعه وانبهار السامعين من حوله بهذه الأمكنة الغريبة التي لا يكاد يخرج فيها من مكان حتى يدخل مكانا آخر.

وبواسطة الغيمة الوردية يكون انتقال "زينب" إلى حديقة القمر، وبإضافة كلمة الوردية إلى الغيمة كصفة، أو إخبار عن المكان أو الشيء ويصبح اللفظ "كنعت ذي قيمة تعيينية، أو مكانية، يفقد بمجرد دخوله مجال التخيل قيمته التعيينية والموجودية، التي يمكن أن تكون له في الواقع ويتحول بذلك إلى رمز"[2]؛ إن صفة الوردية تمنع الغيمة من أن تكون غيمة عادية؛ وتجعلها غيمة حاملة للطفلة، ونسبة لون "الوردية" إلى الغيمة يجعلها غير مخيفة – وعلى العكس من ذلك لو كانت سوداء–، وتصبح شيئا خاصا بالطفل محققة لحلمه بلونها المحبب إليه وبالتالي رمزا للطمأنينة خاصة بالنسبة للطفلة.

وكل هذه الوسائل يجلبها الخيال إلى قصة الطفل، ويربطها بالمكان رغم أنها صور لأشياء متخيلة، وتصبح مقبولة لأن "الفضاء المتخيل يقدم لنا في نص أدبي

1– محمد المبارك حجازي: في كهف الموت. ص: د ر.

2– جنيت ــ كولدستين ــ رايمون وآخرون: الفضاء الروائي. ص: 73.

صورة كائن من إبداعنا، لكننا نصر دون جدوى على إثبات صورته غير القابلة للاختزال بهدف استغلاله على نحو أفضل"[1]؛ لذلك ليس بالإمكان التخلي عن تلك الأشياء، أو بلوغ القمر مثلا، أو التنزه في بلاد العجائب وأدغال إفريقيا إلا بتلك الوسائل التي ينشئها الخيال ويربطها بالمكان والفعل، ويقبل الطفل ذلك لأنه كثيرا ما يحقق الأشياء بواسطة تخيلها كتخيله العصا الطويلة حصانا يركبه، أو تخيله ركوب سيارة من خلال أصوات وحركات يقوم بها.

ومن هنا تتخذ الأماكن والأشياء المتصلة بها رموزا في القصة، وهنا ينهض المكان بالدور الرمزي، ففي قصة "بقرة اليتامى" تصبح المقبرة رمزا للأمومة، والمنح والعطاء من خلال وجود جثمان الأم بها، وذهاب الطفلين إليها، وتعلقهما بها،لأن الأم توجد هناك، كما يجود بها الضرع والنخلتان رمز الغذاء والنماء ، وصلة كل ذلك بالأمومة.

وتغدو واجهة المحل -كمكان لعرض الأشياء، واستمتاع الكبير بمشاهدتها-، رمزَ سجنٍ للطفولة وحبسا للحرية، في قصة "قواعد اللعبة"؛ تقول سارة:"ها قد استجبت لندائك، ووفيت بوعدي لك، وأخرجتك من سجنك، وسآخذك لدينا الطفولة والسعادة"[2]؛ وذلك بوجود الدمية حبيسة فيها، فالمكان "يدعونا للفعل ولكن قبل الفعل ينشط الخيال"[3]، فقد ارتبطت واجهة المحل بتصور خاص لدى الطفلة جعلها تنسجم مع هذه الدمية لتلبي نداءها ولتخرجها من سجنها ولتمنحها الحرية وبعد ذلك أدوار البطولة، وهكذا يصبح للمكان في قصة الأطفال دلالات كثيرة ومتنوعة بتنوع هذه الأمكنة.

دلالة المكان في قصة الطفل:

سوف يتم التركيز هنا على الأماكن الأكثر انتشارا في قصص الأطفال، والتي يمكن تقسيمها إلى نوعين: أماكن تنتمي إلى الواقع، وما هو موجود فيه ومتعارف عليه ومألوف لدى الإنسان، وأماكن لا واقعية منها الخيالي والعجيب أو الغريب.

1- المرجع نفسه. ص: 130.

2- فاطمة الزهراء شيخي: قواعد اللعبة. ص: 13.

3- غاستون باشلار:جماليات المكان. ص: 41.

وفي الغالب يدل"اسم المكان على مسماه ويوحي إلى ماهيته، ويمكن المتلقي من الولوج إلى عالم المكان الداخلي"[1]، وبالتالي فإن إطلاق الاسم أو الصفة على المكان له دلالته في القصة، ويؤدي ذلك إلى انسجامه مع الحدث الذي يرتبط به، والشخص الذي يعيش فيه أو يعبره أو ينتقل إليه.

وبذلك يوفر المكان إمكانية الإحالة والتأويل، وإضفاء صفات غيره عليه، وربطه بالذات المتصلة به تمييزا له بغير ميزاته، وإكسابه دلالات مختلفة غير دلالاته، ووسمه بعلامات غير علاماته الخاصة به كمكان؛ كالحفرة في قصة "علاء الدين والمصباح السحري"، والتي كانت مصدرا لخوفه وفزعه لما طلب منه الدخول إليها عنوة، ولكن بعد ولوجه إليها يجد فيها اللؤلؤ والمرجان، تحمل الحفرة دلالة الثراء والاطمئنان، وباكتشاف ميزة مصباحها السحري يتحقق له القصر فيرحل من الكوخ، وبالتالي عبر المكان يكون الانتقال في المكانة الاجتماعية.

والمطمور كحفرة لها دلالة على المخبوء؛ فهي مكان تدخر فيه الحبوب والأشياء، و"هي في الميثولوجيا الشعبية، المخزن الشعبي للأحراز والنقود، والملكيات الصغيرة إنها تلائم طبيعة سكان الريف"[2]، فقد دعا الذئب صاحبه القنفذ "مرة لسرقة حبوب القمح من مزرعة الفلاح الواقعة قبالة الجبل... وقال: لقد مررت بالقرب من تلك الجهة... فرأيت حميرا وبغالا محملة، ولما توقفت أُنزلت من فوق ظهورها أكياس عامرة أفرغت في مطمور بجانب سروة، وتبيّنت حبوب القمح منسابة كأنها ذهب سائل"[3]، فالمطمور كحفرة علامة على وجود الأشياء النفيسة، كما أنها علامة على حياة المزارعين.

وتتحول في القصة نفسها للدلالة على السجن عندما حاول الذئب أن يخدع صديقه القنفذ الذي نزل إلى الحفرة، فقال له الذئب عندما اكتفى من إخراج الحبوب:

1- مرشد أحمد: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف. ص: 41.

2- ياسين النصير: دلالة المكان في قصص الأطفال. ص: 67.

3- نور الدين رحمون: بين مكائد الذئب وحيل القنفذ. ص: 4.

"ابحث الآن عمن يخرجك من غيابات سجنك"[1]، فبوجود القنفذ داخل المطمور، وانتفاء القدرة الجسدية التي تمكنه من الخروج في نظر الذئب يصبح المطـور سـجنا لـيس بالإمكان الخلاص من غياباته، وهكذا يكتسب المكان دلالات عدة من خلال تـصويره وتحديد المنظور إليه.

ولأعماق الأماكن في قصص الأطفال دلالات كثيرة منها الدلالة على المجهول؛ كالكهوف وما تحتويه من مجهول، ففي قصة "في أدغال إفريقيا" قال طارق: "أنا أخشى الكهوف يا سامر، كما أعلم أنها مليئة بالجن والعفاريت والأفـاعي"[2]؛ فـالكهف عـالم مخيف، ويتسم بذلك من خلال وسمه بأشياء تتصل به كالجن، والعفاريـت، والأفـاعي السامة، فهذه الأسماء من الناحية اللسانية لها صلة بمسميات أخرى وبربطها بالمكـان تتحدد طبيعته وترسم معالمه وبالتالي تكون دالة عليه في جانب من جوانبه.

وفي القصة نفسها يمثل الكهف لداخله الراحة والطمأنينة عكس الخوف فعنـدما تقدم سامر داخل الكهف، وسمع صوت العجوز، سألته عن صديقه، وقالت لـه: "تـاد صاحبك سأقدم لكما غذاء شهيا... أنا "مبروكة" أميرة الغابة وسيدة السحر مـن إنـس وجن... وزوجي "مبروك" الذي لقيكما في الطريق وأعطاكمـا العـصا الـسحرية"[3]، فارتباط هذا المكان بالطعام الشهي وبالمنح يجعله عالما غير مخيف.

ويبدو أن دلالة الكهف في قصص الأطفال رغم ارتباطها بما هو غريب غيـر مألوف؛ إلا أنها تجعله مكانا لا يخاف منه بل الأكثر من ذلك يمثل الأمـان، والحمايـة وهذا ما يوفره الكهف الذي تحرسه الأسود في وادي التماسيح، لما دخله "السندباد" فـي قصة "في مغارة الأسود" يقول: "ثم دعاني إلى مكان يقترب من فوهة (فتحـة) مـدخل جبل شاهق... دخلت معه، ورجلاي لا تكاد تحملني من شدة الخوف والفزع، مجموعة من الأسود على فوهة المغارة كلها ترقبني، ... تقدم ولا تخـف أي شـيء. فهـؤلاء

1- المصدر نفسه. ص: 6.

2- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في أدغال إفريقيا. ص: 103.

3- المصدر نفسه. ص:104.

أصدقاؤنا في هذه الجبال يحرسونها من الغارات التي يقوم بها أولئك الأعداء"[1]، فأسود المغارة تحرص المكان من اللصوص والأعداء، كما أنها لا تؤذي البشر.

وفي القصة نفسها يقول "السندباد": "ولم أشعر بعد جلوسي في داخل المغارة إلا بأسد يشمني من أعلى قفاي"[2] إن الأسود تشم البشر، ولا تؤذيهم مما يزيد من عجائبية

المكان، فما تقوم به الأسود فعل غير مألوف عند "السندباد" ومجهول عند من يقص عليهم قصصه، وهذا ما يجعل المكان مخيفا مرعبا، وعجيبا بالنسبة إليهم.

والمغارة في قصة "بلاد العجائب" لها الدلالات نفسها، فهي مخيفة ومطمئنة في آن؛ مخيفة: لأنها تمثل اللامعرفة وتثير الاستغراب، تقول القصة: "فوجدت نفسها في بهو عميق لا نهاية له كل شيء في هذا المكان عجيب ويدعو للغرابة والدهشة أحسست بالجوع، والعطش في آن واحد، إلتمست.. فوجدت قطعة حلوى فأكلتها، وإذا بها تصغر.. وتصغر يا إلهي.. ماذا يحدث لي؟ وجدت إناء فيه مشروبا باردا منعشا وكلما شربت منه عاد لها اعتدا لها وقوامها أحمدك ربي على أن يسرت لي ما أنا فيه"[3]؛ ففي البداية كان خوفها رهيبا من دخولها المكان وما حدث لها، ومطمئنة: لأنها تمنح الأكل والشرب وتعيد لها في النهاية حجمها الطبيعي فتزول الغرابة والخوف.

ويبدو أيضا أن المغارة كمكان في قصص الأطفال في الجزائر؛ ارتبط في دلالته بما هو غريب ومدهش سواء بما يحتويه ويسكنه، أو بما يوجد فيه من أشياء، وكان دائما محققا للثراء، ففي قصة "السندباد البحري والطائر العملاق" قال: "فاختبأت فورا داخل مغامرة عميقة مظلمة وأغلقت المنفذ بصخرة، أخذت عيناي تعتادان على الظلمة فلاحظت أن سطح المغارة كان مغطى بالحجارة المتلألئة، أخذت منها بملء يدي، وأيقنت أنها ألماس، فجعلت استكشف المغارة كلها وأختار أجمل الأحجار"[4]؛

1- محمد المبارك حجازي: في مغارة الأسود. ص: د ر.

2- المصدر نفسه. ص: د ر.

3- محمد المبارك حجازي: بلاد العجائب. ص: د ر .

4- محمد سعدي: سندباد والطائر العملاق، د ن، الجزائر، د ط، 1990. ص: د ر .

فالكهف من مرادفاته المغارة؛ والمغارة ظلمة، وخوف قبل الدخول إليها لكنها تؤدي إلى الطمأنينة بعد الدخول.

وتصبح الكهوف والحفر في قصص الأطفال أمكنة لجمع الأحجار الكريمة والثمينة، وتحول الشخص من حياة الفقر إلى الثراء، وبذلك تحمل دلالتين مختلفتين ومتقابلتين، فقر/ ثراء، وخوف ورعب / طمأنينة وسكنية، وهذه الثنائية الأخيرة غالبا ما تكون في آن واحد للمكان نفسه وفي القصة نفسها.

ومن الثنائيات المتقابلة في كنه المكان الواحد، المقبرة التي تحمل دلالتين؛ فهي أرض الأموات، وعالم انتهاء الأفعال والحياة، ولكنها بالنسبة للطفلين "ظريف" و"مرجانة" في قصة "بقرة اليتامى" بعد وفاة أمهما؛ هي مصدر للحياة ولذكرى الأم والحنان، وهي ملجأ من لا حياة لهم مع الأحياء الذين تمثلهم زوجة الأب وابنتها "عسلوجة"، وذلك بعد وضع الضرع على القبر؛ فالمقبرة كمكان تمثل جدل نوع من الحياة تنتهك فيه حياة الطفولة، وعالم تسوده التفرقة، وعدم التكافل، ورعاية الأيتام.

أما في قصة "الفاجعة" فإن للمقبرة دلالة ثقافية على أساسها يتم التفريق بين الشعوب، وإن كان هذا التفريق في الظاهر لعالم واحد هو عالم الأموات؛ فإن ذلك يعود للإيمان الراسخ بأن ما بعد هذا الظاهر، باطن فيه تفرقة بين من هو مسلم وغير مسلم، يقول "السندباد" لما ماتت ابنته: "حزنت من أجلها حزنا عميقا، فتنحيت جانبا نحو مقبرة المسلمين ودفنتها دون أن يشعر أحد بذلك ودعوت لها الله تعالى بالغفران"[1]، فدفنه لابنته في مقبرة المسلمين دلالة على وجود أماكن لدفن غير المسلمين من جهة، ومن جهة أخرى يصبح دفنه للطفلة، قبرا لمستقبله في المكان، وتلك الحياة التي كانت له في القصر بعد أن صار وزيرا فيه ليغادره دون رجعة[2].

وقد توسم الأماكن بأسماء تحمل الخصائص الجغرافية لها أو طبائع الحياة الاجتماعية بها فيشكل ذلك علامة خاصة لها، ويكون الاسم بشكل عام "مناسبا للمكان

1- محمد المبارك حجازي: الفاجعة. ص:د ر .

2- المصدر نفسه. ص: د ر.

ودالا عليه دلالة واضحة، خاصة إذا اشتق الاسم من طبيعة المكان الجغرافية والاجتماعية"[1].

ومن أمثلة ذلك اختيار اسم "أدغال إفريقيا" ليكون علامة دالة على منطقة جغرافية في جنوب هذه القارة، وعلى أمكنة محددة منها تخص الأدغال، وعلى الغابات المنتشرة بها، وعلى الحيوانات التي تسرح بها، كمملكة الفيلة والأسود والطيور والنمور، وهنا "يتخذ المكان شكل هوية الحيوان، فللطير أمكنتها الخاصة، وللأفاعي كذلك، إن كل الأمكنة كائنة في مكان كبير هو الغابة"[2].

وهكذا تحتل كل فئة منها مكانا وحيزا خاصا داخل الحيز الأكبر مشكّلة بذلك علامة خاصة داخل علامة أكبر، وبذلك يشتمل هذا المكان على صور لأمكنة مختلفة متميزة عن بعضها، ومن خلال العلامات الخاصة بالمكان الجزء يتكون المكان الكل.

وبتعدد ما يميز مكانا ما عن مكان آخر ينتج الاختلاف بين الأماكن؛ وتبعا لذلك تتغير الطباع وحياة البشر، وتتبدل الجغرافيا والمناخ، وتتغير أنواع الحيوانات؛ فعندما تختفي الغابات واللون الأسود والفيلة والأدغال، يصبح البشر من البيض في قصة "في بلاد الإسكيمو" وتحل الزلاجة، والدببة البيضاء، والأكواخ الثلجية، والألبسة الصوفية مكانتها في تحديد المكان وتكون علامات مميزة له عن باقي الأماكن الأخرى، كأدغال إفريقيا، أو المكان في قصة "في الفضاء" حين يصبح اللباس الخاص والمركبة الفضائية، وما بها من أجهزة مختلفة، هي سمات للفضاء الخارجي؛ جاء في هذه القصة أن سامرا شاهد نفسه في الحلم " صحبة صديقه طارق، وهما يتبعان تدريبات على استعمال الأجهزة المختلفة لمركبة فضائية ستقلهما إلى الفضاء... انطلقت المركبة بسرعة هائلة...وبعد دقائق معدودات أخذت مسارها حول الأرض في الفضاء

1- مرشد أحمد: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف. ص:58 .

2- ياسين النصير: دلالة المكان في قصص الأطفال. ص:23.

الفسيح"[1]، فالمدار حول الأرض، والسرعة الهائلة، والارتفاع عن الأرض؛ علامات مميزة للفضاء الخارجي عنما هو متصل بالأرض.

وقد تشكل التقاطبات المكانية نظاما سيميائيا خاصا بالمكان الذي يقدم في القصة للطفل، فيساعد ذلك على الإدراك الجيد له، وذلك من خلال الموازنة بين المرتفع والمنخفض، بين العميق والسطحي، بين الجهات المختلفة؛ الشرق والغرب، الشمال والجنوب، ومن هنا يصبح لكل قطب علامات خاصة به، وصفات دالة عليه، ومصورة له، فموجودات السماء تختلف عن موجودات كوكب الأرض.

وفي قصص الأطفال يمثل الارتفاع الخير والنماء في تصور البعض؛ فيقول: أن "في الارتفاع يكمن العطاء وفي الانخفاض يكمن القحط"[2]، إن هذا التصور القطبي للارتفاع وللانخفاض قد يصدق على قصص دون أخرى في قصص الطفل في الجزائر؛ وذلك حين تكون السماء راوية للقحط منمية لما في الأرض، وتكون عكس ذلك حين تكون مهلكة لما عليها متسببة في القضاء على الحياة.

فقد كانت السماء مصدرا للخير، في قصة "المعزة الصينية" حينما أخرجت جدييها من بطن الذئب ودعت السماء أن تمطر لتغسل جدييها وتطهرهما، فكان لها ذلك، والشيء نفسه حين أرسل القمر غيمة وردية تحمل زينبا إلى حديقة القمر؛ أين وجدت أرنبها بعد أن بحثت عنه كثيرا في الأرض لأنه أرنب متحول عن عجينة صنعتها زينب، وهذا يرتبط بتصور عام للإنسانية من حيث ارتباط السماء بوجود القوى الخفية والقدرة المعجزة للإنسان.

وعلى عكس ذلك يشكل الارتفاع في المكان والارتقاء في السماء خطرا على حياة الذئب عندما أراد النسر معاقبته حينما غدر به، وأكل فراخه في قصة "نهاية المحتال" فقد "انقض عليه النسر.. وطار به في الفضاء... والذئب يعوي ويصيح

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في الفضاء. ص: 29.

2- ياسين النصير: دلالة المكان في قصص الأطفال. ص: 19.

قائلا:... إذا أردت قتلي فلا تلقني من هذه المسافة الشاسعة التي تفصلنا عن الأرض"[1]؛ فالارتفاع إلى أعلى يعني الموت المحتوم للذئب، وهـذه التناقـضات بـين الارتفـاع والانخفاض ترجع إلى الكيفية التي يمكن أن ينظر بها إلى الشيء أو القطب، والكيفيـة التي يتم تصورها عنه.

والذي يمكن ملاحظته في قصص الأطفـال فـي الجزائـر؛ هـو أن الأشـياء والكائنات الأخرى قد تتحول إلى أشياء ومخلوقات أخرى إلا المكان فلا وجود لتحـول فيه، ويعود سبب ذلك إلى أن الأرض تعد مصدر ثبات، وأي تحول فيهـا قـد يعنـي النهاية.

وكما سبقت الإشارة فإن الانخفاض المرتبط بالأرض كما يكون متصلا

بالمجهول، ومصدرا للخوف، والخطر في كثير من قصص الأطفال، يكون أيضا على نقيض ذلك مصدرا للعطاء بما يوجد فيها من كنوز وخلاص من الفقر وامتلاك للمـال من خلال دخول الكهوف والمغارات والحفر وكأنه كلما زاد الغوص في أعماق الأرض زاد الخير في إشارة لارتباط باطنها بالثروات.

وتعد الجهة هي الأخرى من التقاطبات الهامة في قصص الأطفال، وعليها ينبني تحديد المكان، وبذلك تصبح الجهة علامات على مكان يقع فـي جهـة دون أخـرى، ويتصف بصفات تجعله متميزا عن غيره، ومن أمثلة ذلك اتجاه "سامر وطارق" نحـو الجنوب في قصة "في أدغال إفريقيا"، "امتطى الصديقان دراجتيهمـا وانطلقـا باتجـاه الجنوب... وقد ارتديا لباسا رياضيا خفيفا وقبعة تقيهما حرارة شمس الصيف الشديدة"[2]؛ فالجنوب –كجهة– محدد للموقع الجغرافي لهذه المنطقة، ولمناخها الحار، ويمثل اللباس الرياضي الخفيف، والحرارة الشديدة، ووسيلة النقل أحد المظاهر التي ترتبط بـالجنوب لا بالقطب الشمالي.

1– محمد المبارك حجازي: نهاية المحتال.ص:20.

2– خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في أدغال إفريقيا. ص: 90.

ويرتبط الجنوب وصولا إلى أدغال إفريقيا بالصحراء والسراب والطرق المستقيمة والطويلة، وعن ذلك تقول القصة: " كانت الطريق مستقيمة ممتدة حتى تلتقي في نهايتها مع الأفق... والسائر بها يتوهم أن أمامه بحرا ليس له آخر... فقال سامر لصاحبه: أنظر يا طارق، كأن ما نراه أمامنا بحرا أليس كذلك؟ هذا هو السراب بعينه الذي حدثنا عنه المعلم قبل أيام"[1]، وبالإضافة إلى ذلك يتميز بالغابات والثمار، والحيوانات البرية المختلفة، ولذا "عزم الصديقان القيام برحلة إلى غابات إفريقيا التي تكثر بها الوحوش والحيوانات المفترسة والأسود والنمور والفهود والزرافات وحمار الوحش والقردة وغيرها"[2]، إن المكان يتم تحديده وتصويره من خلال الأشياء التي توجد فيه والتي لا توجد في القطب الشمالي مثلا.

وبسفر "سامر وطاق" إلى بلاد الإسكيمو، يكون الانتقال في الاتجاه من

الجنوب نحو الشمال، "انطلق القطار السريع باتجاه الشمال قبل منتصف النهار بقليل"[3]، ومن المؤشرات الأولية الدالة على هذا المكان الشمالي حين دخل "سامر وطارق" السوق وما وجدا فيه من ألبسة مختلفة عن لباسهما، وهما يتجهان إلى الجنوب.

ففي الجنوب تكون الألبسة خفيفة للحرارة الشديدة بهذا المكان، في مقابل ألبسة ثقيلة للوقاية من البرودة الشديدة بالشمال، ويصاحب هذا التقابل في اللباس، تقابل لغوي وذلك في حجم التعبير اللغوي من خلال التكثيف اللغوي الخاص بمنطقة الشمال؛ كاقتناء الطفلين لقبعتين ومعطفين من الفرو، وقفازين وحذاءين وزوجين من الجوارب في مقابل تقليل حجم التعبير اللغوي الخاص بمنطقة الجنوب لباسا رياضيا خفيفا وقبعة، وتقابل أيضا من حيث التثنية والإفراد.

وإذا كان الاتجاه نحوه الجنوب أو الشمال له علاماته الدالة عليه، فإن الاتجاه إلى الغرب له ما يسمه، وله علاماته الخاصة به أيضا، ففي قصة "في بلاد العمالقة" عزم "سامر وطارق" "على القيام برحلة إلى جزيرة العمالة التي تقع عند الطرف

1- المصدر نفسه. ص ص: 91، 92.

2- المصدر نفسه. ص: 89.

3- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد الإسكيمو. ص: 69.

الغربي للكرة الأرضية. هذه الجزيرة التي يعيش فوق أرضها عدد غير معروف لأنه لم سبق لبشر من أمثالنا أن دخلها وعاش فيها"[1]؛ ويكون الاتجاه هنا نحو الغرب ولا وجود لمؤشرات سابقة عن هذا المكان؛ كما الحال بالنسبة للاتجاه نحو الشمال أو الجنوب، عدا كونه مكانا للعمالقة.

ولأن الأمر متعلق بمكان مجهول سيتم اكتشافه لذلك تكتمت عنه الرموز اللغوية أيضا، لتظهر بعض صور المكان من خلال تقدم الصديقين فيه، وذلك حين قال "سامر": "لا أظن ذلك إلا زوبعة من غبار تثيرها أقدام العمالقة أثناء حركتهم"[2]، إن ثقل أقدامهم على الأرض يجعلها تثير الغبار لدرجة أنها تشكل زوابع متصاعدة في السماء، وهذه أول علامات المكان من خلال الأشياء والكائنات التي تسكنه، وهنا يحمل المكان هوية الأشياء أو الكائنات التي توجد فيه، ومن خلالها يكتسب المكان وجوده ويخلق منظومته المعيشية الخاصة به.

ويمكن توضيح المنظومات الخاصة بأكثر الأمكنة انتشارا في قصص الوجهة للطفل في الجزائر من خلال ثنائية الانفتاح والانغلاق، والمألوف وغير المألوف؛ التي جاءت عند "باشلار" لأنه كثيرا ما يتم تصوير الأماكن للطفل بين تلك التي تكون معروفة لديه وأخرى ليست كذلك؛ فيشكل النوع الأول الأماكن الواقعية والمألوفة عنده والقريبة منه؛ كالبيت والخيمة والكوخ والقصر والحديقة والغابة، وأخرى غير مألوفة لديه كالمقبرة والسجن، وأماكن بعيدة عنه ولكنها موجودة في الواقع كالفضاء الخارجي والقمر، وأخرى خيالية غير موجودة في الواقع ويتم تصويرها له.

ومن هذا النوع الأخير جزيرة العجائب في قصص "مغامرات سامر وطارق"؛ أين تظهر القصة الجزيرة وقد صنعت من نحاس، وهي جزيرة دائمة الدوران، يقول ابن الملك: "قام ذلك الزعيم بجلب كميات هائلة من النحاس لإقامة المدينة العجيبة، فقام بصنع عمود ضخم، وغرزه في وسط البحيرة.. ثم صنع ما يشبه طبقا واسعا من

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العمالقة. ص: 51.

2- المصدر نفسه. ص:53.

ه دور الطبق النحاسي بقوته الهائلة الخارقة..

أخذت المدينة العجيبة تدور وتدور من ذلك الزمن"[1]، فهـذه المدينـة العائمـة وسـط البحيرة، والقائمة على طبق نحاسي والدوارة منذ زمن بعيد؛ هـي مـصدر الدهـشة والاستغراب، وذلك ما يجعلها مدينة عجيبة غريبة عند الطفل.

والطفل بخياله يقبل هذه الأماكن العجيبة عندما ترتبط لديه بما يعرفه من الأشياء وصفاتها؛ كالمواد التي استعملت في البناء، وكوجود عمود يرفعها عن سـطح المـاء، والقيام بالصنع ثم التثبيت ثم بناء البيوت ثم تدوير الطبق، فهذه الأوصـاف والأفعـال تجعل ما هو خيالي قابلا للإدراك عند الطفل وقادرا على تتبعه من خلال وصـل مـا يعرفه بما هو خيالي، وما يمكن أن يتصوره فيتقبله، وبربط ذلك بعالمه سيجعله محببـا لديه، وسيكون كذلك خاصة إذا ارتبط بالشيء الجميل الذي يثير دهشته وتطلعاته لا بالشيء المخيف الذي يرعبه فينفر منه ولا يتقبله.

ومثل ذلك ما جاء في قصة "سامر وطارق في أدغال إفريقيا" من ذكر القـصة لوجود بشر آكلين للحوم البشر، ولذلك "فضل الجميع البقاء في الحافلة حتـى الـصباح خوفا من الوحوش المفترسة ومن أكلة لحوم البشر من بعض القبائـل البدائيـة"[2]، وإذا كانت هذه القصة تذكر ذلك من باب التحذير منهم، فإن قصص "السندباد" تتحدث عـن الأماكن التي التقى فيها "السندباد" بالأقوام الذين يأكلون البشر وعايشهم، وها هو يحدث عن رفيق له في السجن في قصة "الوحش القاتل" فيقول: "رفعه الأوغـاد إلـى حيـث المشوى!، وفتحوا بطنه وأخرجوا كل ما فيها، وراحوا يضعونها على نار لـو وضـع عليها جبل لانصهر (لذاب).. إنها مأساة لا نظير لها!!"[3].

ويتكرر هذا المشهد في قصص أخرى كقصة فـي "الأسـر" وإذا كانـت هـذه المشاهد تثير شهية آكلي لحوم البشر، وتثير دهشة واستغراب من يقص عليهم "السندباد"

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العجائب. ص ص: 11، 12.

2- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في ادخال إفريقيا. ص:97.

3- محمد المبارك حجازي: الوحش القاتل. ص: د ر.

قصصه، فإنها بالنسبة للطفل تثير مخاوفه من بني جنسه، وتشكل لديه بعض الصدمات أو العقد النفسية فيصاب فيها باضطرابات نفسية من خلال الخوف من بني جنسه.

إن مثل هذه الأمكنة التي تعود إلى الحياة البدائية أو الحيوانية شيء مجهول، ولا وجود لها في الواقع، وحتى الحيوانات لا تأكل بني جنسها فالذئاب مثلا لا تأكل الذئاب، وهذا المكان يجب غلقه بالنسبة للطفل؛ فقد يفتح على الكبير ولكن ليس على الصغير، لأنه من وجهة التحليل النفسي للطفل فإن هذه المواقف المثيرة التي تتعرض لها بعض الشخصيات في هذه الأمكنة، وهذا التصوير للمشاهد الحادة المتصلة بحياة الأقوام الأخرى؛ تثير مشاعر الأطفال وتعرضهم للأذى والألم والشعور بالخوف، كما أنها "تهدد شخصية الطفل... لأن مشاعر الخوف ستتوالد في داخله، ويحس شخصيا أنه ملاحق ومعرض لها، وقس على ذلك المشاهد المشوهة عن الأسرة، وعن العلاقات المتمثلة بالأم الغاوية التي لا تهتم بأفراد عائلاتها أو بالأب العاجز عن شراء الدواء، أو عن حماية أطفاله من أي اعتداء خارجي، فإن مثل هذه الأشياء الواردة عبر المدلولات ستؤثر سلبا في الانبناء النفسي للطفل"[1].

وبالعودة إلى ثنائية انفتاح الأمكنة وانغلاقها والتي يشكل كل نوع منها منظومة سيميائية خاصة به من خلال دلالته أو رمزيته أو الأشياء المكونة له، أو الشخصيات المرتبطة به، ويصير المكان مغلقا عندما "يكون محدودا أو مغلقا بل خانقا حين يظل الحديث والشخوص حبيسي الإطار المعين لهما منذ البداية"[2].

كواجهة المحل بالنسبة للدمية في قصة قواعد اللعبة أين ظلت تلك الدمية حبيسه تطلب النجدة وفي تحررها تحرر في الحدث، فقد تصورت سارة أن الدمية "تناديها قائلة تعالي إلي أخرجيني من سجن الواجهة، وكفن اللحاف خذيني معك لدنيا الطفولة، وامنحيني أدوار البطولة فكي عني هذا الحصار"[3]، إن السجن حصار ومنع للحرية ومنع لأن تقوم هذه الدمية بأدوار البطولة التي يقوم بها الأطفال.

1- جليل وديع شكور: العنف والجريمة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، د ط، 1997. ص:65.

2- جنيت ــ كولدستين ــ رايمون وآخرون: الفضاء الروائي. ص:22.

3- فاطمة الزهراء شيخي: قواعد اللعبة. ص: 6.

غار"[2]، فقد دخل الأول السجن وكما دخل خرج منه، وبقي على حماقته وغبائه وهذا الانغلاق في المكان صاحبه انغلاق في الذهن.

وفي قصة فرفور يصبح الأسد مطاردا في الغابة "فبينما كان الأسد الجسور يتجول في الغابة، لمحه بعض الصيادين فألقوا عليه بشباكهم واصطادوه حيا"[3]؛ فبوجود الصيادين في الغابة كمكان مفتوح، وهذه الشباك التي وقع فيها الأسد تشكل أسرا له وعائقا لحركته رغم قوته، وكذا بالنسبة للقرية التي كان يعيش فيها الغراب "قرعوش" والتي كانت تقع على "قمم الجبال العالية"[4]، ومع كونها مكانا حصينا مفتوحا مرتفعا إلا أن الغراب "قرعوش" كان يحس بعدم الراحة فيها وعدم الانسجام مع أهله، وكان غير راض بالحياة فيها فجوها ممل خانق وأهلها فلاحون ومتخلفون؛ وفي هذا شعور بالنقص لذلك تطلع إلى الهجرة إلى المدينة.

أو ذلك المكان الذي كان يعيش فيه "السندباد البري" في قصة "المعاملة الخاصة" والذي كان يلقى فيه المعاملة الحسنة، يقول: "وتم توزيعنا على أهل تلك البلاد كما علمتم، واستفراد أحد أعيانهم بي واهتمامه الأكبر بأحوالي، خاصة أنه يطعمني خير ما

1- محمد المبارك حجازي: الوحش القاتل. ص: د ر.

2- رابح خدوسي: القاضي والحمقى. ص ص: 10، 11.

3- عبد الحق سعودي: فرفور. ص: 13.

4- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش. ص:1.

مالقة

أو الرجال ذوي الأجنحة، وكالقائه "السندباد البحري" في سجن آكلي البشر؛ يقول "السندباد البري": في قصة "رجال بأجنحة؛ وهو يتحدث عن "السندباد البحري": "أردنا العودة إلى حيث كنا لأن موعد الحراس ومجيئهم يقترب فقفلنا راجعين إلى المكان وفي طريقنا صادفنا مجموعة من الرجال؛ ولكنهم يرتدون أجنحة كما لو أنهم نسور"[3]، والأماكن المفتوحة تتيح لقاء العديد من الشخصيات والجماعات، وتحتضن العديد من الأحداث، وبذلك يحيل المكان على العادات والتقاليد كالملبس والمأكل والاجتماع وطريقة العيش، كما هو الحال عند الأرانب والفيلة في قصة "حيلة أرنب" وحياة العمالقة في قصة "في جزيرة العمالقة"، أو القطب المتجمد ووسائل العيش فيه في قصة "في بلاد الإسكيمو".

وقد يكون هناك جمع بين الفضاءات المتخيلة والأماكن الواقعية، وهنا تكون المزاوجة في المكان بين ما هو واقعي وبين ما هو خيالي فبدخول "علاء الدين" في قصة "علاء الدين والمصباح المنير" الحفرة كمكان واقعي مغلق يجد فيها الأحجار الكريمة والمصباح السحري، وهذه المزاوجة في المكان هي مزاوجة بين داخل "علاء الدين" الفقير وتطلعه للتخلص من ذلك، وباطن الأرض المليء بالخيرات الذي يحول

1- محمد المبارك حجازي: المعاملة الخاصة. ص: د ر.

2- المصدر نفسه. ص: د ر.

3- محمد المبارك حجازي: رجال بأجنحة. ص: د ر.

والمدن والغابات

والأشجار والجزر والبحار، أو من خلال من يسكنه وما يحدث فيــه، أو بنــاء علــى مواصفاته ودلالاته، فللبيوت كيانها الخاص فهي حسب "باشلار"؛ "ركن في العالم إنــه كما قيل مرارا كوننا الأول كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنــى، وإذا طالعنــا بألفــة فسيبدو أبأس بيت جميلا"[1]؛ إن هذا الكون الأول اتخذ صورا مختلفة بين توفيره الأمــن والأمان؛ وبين الإحساس فيه بالضياع والهروب منه؛ ففي قــصة "المعــزة الــصينية"؛ "فبعدما وضعت المعزة هيكل بيتها، جمعت قطع الخشب الصغيرة، فخالفتها بالأعمــدة الكبيرة حتى تغطي البيت كله، لا ينفذ فيه شعاع الشمس ولا تتسلل إليه ريح أو يتسرب إليه غبار، وبعد ذلك وضعت عجينة من طين وتبن وملّسته ملوسة ناعمة من الداخل ثم تركته من الخارج على حاله أما السطح فبقي على شكله لأنه وضع مائلا من الجهتــين فلا يجمع ماء ولا يمتصه"[2]؛ فالمعزة تولي عناية خاصة بالبيت، وتجعله متينــا قويــا مقاوما من خلال مخالفة الأعمدة وبذلك توفر له الحماية، وبتمليسه توفر لــه النعومــة والراحة، وحين تجعله مائلا من جهتين يكون له ذلك وقاية من العوامل الخارجية.

ومن خلال هذه العناية الفائقة بالبيت يصبح مصدرا للحنان والسكينة، وفي ذلك عناية بمن سيسكنه؛ فقد قالت لجدييها: "وقد بنيت لكما زرابا لا يضايقكما فيه أي حيوان خبيث أما إذا فتحتما الباب وأنا غائبة فستتعرضان للافتراس"[3]، فأمن الجديين مــرتبط

1- غاستون باشلار: جماليات المكان. ص:36.

2- نور الدين رحمون: العزة الصينية. ص: 4.

3- المصدر نفسه. ص: 10.

وإذا كان البيت في بعض القصص ركنا للمحبة والوئام والراحة والأمان، فــإن ذلك يكون عندما تكون الأم على قيد الحياة، أما بوفاتها فإن البيت يتحول إلى مكــان لا يطاق بسبب معاملة زوجة الأب، وهو خلاف ذلك بالنسبة للأطفال اليتامى في كل مــن قصة "بقرة اليتامى"؛ فقد أصبح البيت بعد وفاة الأم: "تاركة وراءهــا طفلــين للوحــدة والاغتراب... الحزن دخل البيت دون استئذان، شقاء وآلام مرة مرارة العلقم"[1].

وهذه المرارة أيضا تعانيها "سندريلا" في قصة "سندريلا" فقد تعمــدت زوجــة الأب: "إذلال سندريلا، وحولتها إلى خادمة في البيت رغم أنها الأصل فيه (أي أنه بيت والدها) لم تخبر والدها بذلك"[2]، ومع ما تعيشه الطفلة من إذلال في البيت إلا أنهــا لــم تخبر والدها بذلك وهذا ما يزيد من تعميق الإحساس بالألم، وفيــه كــذلك مــضاعفة للشعور بوطأة ثقل المكان والابتعاد عنه لأنه يرتبط بالمرارة والــضياع، ومــن هنــا يصبح البيت مكانا غير مرغوب فيه إذ: "يمر النهار عسيرا على الطفلين... اشتد بهما الحنان والجوع... حاولا العودة إلى البيت؛ لكن الشوق والجوع والظمأ أرغموهما على الاتجاه نحو المقبرة"[3]، فلم يسيرا باتجاه البيت لأنه مكان تنعدم فيه حياة الطفلين المادية والعاطفية، وفضلا عن ذلك أصبح علامة على اللاسكينة واللاأم.

وإذا كانت هذه صورة المكان الخاصة بالبيت بصفة عامة، فإن مكانا يشبه فــي كونه مسكنا تأوي إليه الشخصيات، ولكنه يختلف عنه من حيــث أن البيــوت تــسكنها طبقة اجتماعية مختلفة عن طبقة أخرى تسكن الأكواخ، وهي بذلك بمثابة مؤشر آخــر على المكان بالإضافة إلى الاسم الذي يعيّنه.

والكوخ في معظم القصص كان مصدرا للراحة النفسية والجسدية، وأفضل مــن البيت في هذا الجانب، فقد واصلت "بياض الثلج" سيرها "ووجدت الفتاة نفسها أمام كوخ

1- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص:01.

2- محمد المبارك حجازي: سندريلا. ص: د ر.

3- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص:07.

الكوخ وكانوا أقزاما سبعة... أشفق الأقزام لحال الفتاة وطلبوا منها البقاء معهم"[1]، فرغم صغر الكوخ إلا أنه وسع الجميع، ورغم اختلاف الفتاة عنهم إلا أنهم أشفقوا عليها في حين لم تشفق عليها زوجة الأب في القصر، فالكوخ رغم صغر حجمه وهشاشة بنائه يصبح متينا قويا و"مع تزايد صفات الحماية فيه، يصبح أكثر قوة في الخارج إنه يتحول من ملجأ إلى بيت حصين، الكوخ يتحول إلى قلعة محصنة تحمي الإنسان المتوحد الذي يجب عليه أن يتعلم كيف يقهر الخوف داخله"[2]، فالأكواخ تقهر التعب إنها ملجأ الضعيف إلى المكان الضعيف ومع ذلك تكون الحماية فيه، وسعة نفس الأقزام يقابلها ضيق في نفس زوجة الأب فلا يسعها القصر وابنة زوجها رغم شساعة المكان.

وتعد القصور من أكثر الأماكن ذكرا في قصص الأطفال وهي خاصة بالملوك، وعلامة على التفرد من الناحية الاجتماعية والاقتصادية، لذلك فهي تصور حياة الثراء والرفاهية، فقد حضي "السندباد البري" في قصة "رئيس الصيادين" بجناح خاص في القصر مما يدل على اتساع القصر وحياة الطمأنينة النفسية فيه؛ يقول "وأغناني عن كل ضائقة كنت أحس بها قبل ذلك، وخصص لي جناحا في قصره ووضع لي من الخدم والحشم، ما أغناني عن السؤال والتعب"[3]؛ فالقصر هنا هو صورة أخرى لحياة جديدة حياة الراحة والرفاهية، لا حياة الشغف والتعب التي كان يعيشها قبل وصوله إلى القصر.

وفي قصة "في جزيرة العجائب" بالإضافة إلى كونه سكنا فهو مكان لحفظ التحف؛ "في القصر أطلع سحاب صديقيه على تحفه الخاصة وطلب منهما أن يختار كل واحد منهما حاجة تعجبه"[4]؛ فالقصر هنا رمز للمنح والعطاء وللذكريات الجميلة.

1- مجهول المؤلف: بياض الثلج. ص: د ر.

2- غاستون باشلار: جماليات المكان. ص:67.

3- محمد المبارك الحجازي: رئيس الصيادين، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

4- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العجائب. ص: 12.

صل بين أجزائها الجداول المائيـــة التـــي لا ينقطع خرير الماء فيها.. ينحدر مجموعها إلى برك أعدت خصيــصا للتنــزه.. ومـــا يزيدها جمالا وجاذبية الحيوانات المائية التي تعيش فيها"[1]؛ فهذا المكـــان هـــو نمـــوذج للجمال من خلال التدرج في تصوير مختلف أجزائه وتكثيفها لتتشكل حـــدائق القـــصر الجميلة، وإذا كان التركيز هنا، على جانب الماء فلأن الضفدع يوجد فيه وهو متحـــول عن أمير، وكأن الأمراء محكوم عليهم بالعيش في مثل هذه الأمكنة؛ وبالتالي تعد جزءا من أميريتهم، وتصبح القصور مكانا جامعا للملوك وأبناء الأمراء وحاشيتهم، وهذا مـــا يحاول المكان رسمه في بعض قصص الأطفال من خلال تعيين الأماكن بالنسبة للطبقة التي تسكنها.

ويتخذ القصر في قصة "علاء الدين والمصباح السحري" الندية والارتقـــاء مـــن مصاف الفقراء إلى مصاف الأغنياء، وبالتالي يصير رمزا لطبقة اجتماعية معينة؛ فلما وعد الملك أم "علاء الدين" بزيارتهم بعد أن أهدته أحجارا كريمة نادرة، ولمـــا "علـــم علاء الدين بذلك أمر الجني خادم المصباح أن يوجد له قصرا فريدا مـــن نوعـــه فـــي الجمال، وفي الحال كان القصر أمامه كما أراد"[2]؛ فبهذا الطلب أراد "علاء الـــدين" أن يكون في مستوى الملك ماديا واجتماعيا حتى يوافق على زواجه مـــن ابنتـــه، وكـــأن الاتصال بين البشر هو اتصال من خلال المكان الذي يمثله القصر. وبعدم توفر المقام في المكان تنعدم العلاقة الاجتماعية.

وفي قصة "سجينة المرآة " شكل القصر مصدرا للغيرة وللحسد؛ فقـــد أرســـلت "أليسيا" زوجة الأب الثانية طردا من التمر تسبب في قتل الملكة "نور" "وهنا اشتد حزن الملك لدرجة أنه لم يعد يطيق القصر فقرر أن يذهب في رحلة طويلة"[3]، إن القصر بما رحب يصبح مكان ضيقا خانقا حزينا بعد وفاة الملكة "نور"، ويكون ذلـــك ســـببا فـــي

1- محمد المبارك حجازي: الضفدع العجيب. ص: د ر.

2- محمد مشعالة: علاء الدين والمصباح السحري. ص: د ر.

3- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص: 5.

حد ذاته ولا عبرة لكونه مألوفا أو غير مألوف، ولذلك إذا رحلوا عنه يكون الرحيل والتحول من السعادة إلى اللاسعادة؛ فالمكان إذا كان آهلا بأهله حقق الطمأنينة والأمان والراحة، وإذا افتقر إلى الأحبة أصبح مكانا ضيقا ومقفرا، ومفرغا من الداخل، وظاهرا بلا روح.

وتأتي الأماكن الطبيعية كالحدائق والأشجار في قصة الطفل كمؤشرات للراحة، وتمثل محطات استراحة من ثقل الرحلة؛ يقول "السندباد البحري" "أرسينا في جزيرة خالية من البشر، ومغطاة بأشجار مثمرة، وبينما كان أصدقائي يتسلون بقطف الثمار، استلقيت تحت ظل شجرة لأرتاح فنمت نوما عميقا"[2]؛ فهذه الجزيرة بأشجارها مكان للتسلية والثمار، وبخلوها من البشر يزيد ذلك من أمانها وهدوئها، وظلال أشجارها مكان للنوم والاستراحة من أتعاب السفر.

والشيء نفسه في قصة "في أدغال إفريقيا" حين تكسرت دراجة "سامر" وسقط عنها "جلس الصديقان تحت ظل شجرة على جانب الطريق وقد ارتسمت على وجهيهما مظاهر القلق من جراء ذلك الحادث الذي تحطمت به دراجة سامر"[3]؛ فقد جلسا تحت ظل الشجرة، ويكون هذا المكان فضاء للراحة النفسية والبدنية المفقودة بعد هذا الحادث.

وهي مكان لنوم ابنة "السندباد" في قصة "الفاجعة" يقول: "فلما وصلتها وجدت أنها ابنتي كانت تتظلل تحت تلك الشجرة"[4]، يعد ظل الشجرة هنا مؤشرا على وجود الحرارة، وهي مكان لتخفيف وطأة الحر وجوه الخانق، والترفيه عن النفس.

ومن الأماكن المنتشرة في قصص الأطفال أيضا السوق، وهو كما يحدده المعنى اللغوي، وتحدده بعض القصص مكان لبيع الأشياء أو اقتنائها، وهذا ما تذكره قصة

1- المصدر نفسه. ص: ص ن.

2- محمد سعدي: سندباد والطير العملاق. ص: د ر.

3- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في أدغال إفريقيا. ص: 95.

4- محمد المبارك حجازي: الفاجعة. ص: د ر .

"الرصاصة الأخيرة"؛ "وبين الحين والآخر كان يزور سوق المدينة ليقتني بعض الأشياء لأهله"[1].

وللسوق دلالات أخرى في قصص الأطفال في الجزائر؛ غير تلك المعروفة لـــه كمكان لعرض الأشياء، وذلك عندما يرتبط بثقافة الشعوب، ويكون شاهدا على مراحل تاريخية مرت بها البشرية؛ كالمتاجرة بالبشر؛ يقول السندباد" "بدأ الناس يتحلقون حول العبيد، ويقلبونهم لمعرفة الهزيل من السمين حتى أنا كنت من ضمن هـــؤلاء... فـــزاد سعري... حتى أشرف على دينار ذهب؟ ففرح صاحبي، وكان ينادي في الناس: إنـــه عبد صالح يجيد كل شيء، ومن أراد أكله فهو طيب لذيذ"[2]؛ فالسوق مكـــان لتـــرويج السلع والإشهار لها كما أنه مكان للقاء مختلف الأجناس.

وهو كمكان دال على أن هناك من يشتري البشر ليأكل لحومها، و"السندباد" أحد المؤشرات الاقتصادية فيه بارتفاع سعره والطلب المتزايد عليـــه، فقـــد فـــرح المالـــك "بالسندباد" لما بلغ دينار ذهب، وإذا كان ذلك كذلك بالنسبة للمالكين فإن الأمر لم يكـــن كذلك بالنسبة "للسندباد" ومن كان في وضعيته، وهكذا يصبح المكـــان مـــسرح ســـعادة البعض وشقاء البعض الآخر؛ يقول "السندباد" لما سمع صاحبه ينادي أثناء عرضه للبيع أنه: "من أصحاب اللحوم الطرية الندية، فلم أستطع أن أتمالك نفسي، واســـتغرقت فـــي بكاء غزير الدمع.. والناس يتضاحكون ولم يعبؤوا بي"[3]؛ فمن بكاء الأنا يضحك الآخر، ويهون الإنسان ويعامل كالبهيمة من طرف أخيه الإنسان؛ ليصبح المكان مسرحا للفرح والحزن والانفتاح والانغلاق والألفة واللا ألفة في آن.

وتصور قصة "بقرة اليتامى" السوق على النحو التالي" وفي السوق الأســـبوعي حيث ينعقد مؤتمر التجار والفلاحين ويلتقي الغني بالفقير والفـــلاح بـــالأمير والحلـــيم بالغرير، كان الناس يحملون السِّلل الحافلة بمختلف أنواع الخضر والفواكه الـــشهية... كما عرضت في السوق أوانٍ طينية أبدعتها أنامل النساء القرويـــات... فـــي صـــور

1- محمد مشعالة: الرصاصة الأخيرة. ص: 4.

2- محمد المبارك حجازي: في سوق العبيد، شركة تحويل الورق الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر .

3- المصدر نفسه. ص: د ر .

مزركشة"[1]؛ فالسوق بالإضافة إلى كونه مكانا لعرض المبيعات؛ فإنه مكان لقاء كل الطبقات الاجتماعية باختلاف أطيافها، وكثرة الأواني الطينية فيه، وتعدد نوعية تلك الطبقات فيه علامات دالة على حياة ثقافية واجتماعية خاصة.

ويتشكل المكان في قصص الأطفال؛ مرة من خلال الثنائيات المتقابلة، وأخرى من خلال بيان المعالم الخاصة بالمكان، وثالثة من خلال تصور خاص عن أمكنة يتم تصويرها للطفل، وهي ليست من هذا الواقع وإنما من واقع العجيب الغريب؛ الذي لم يألفه الطفل، لكن يقد يصبح مستساغا لديه إذا ما صادف فيه جوانب محببة إلى نفسه.

وقد تكون ثنائيات مثل مفتوح منغلق مساعدة على حصر الأماكن وبيان عوالمها التأسيسية غير أن ذلك ليس له أهمية كبيرة في التفريق بين الأماكن المنتمية إلى جهة بعينها، وماهية الاختلافات بينها كالبيوت والجحور والأعشاش؛ فباختلاف سماتها وأوصافها تختلف وظائفها، وتختلف ارتباطاتها بالذات والشخصية وأفعالها وحياتها ولباسها، وتتجسد تلك المفاهيم لها في صلتها بالمكان من خلال التصور الخاص لها وما يؤول إليه مؤولها سيميائيا، ومثال ذلك بلاد الإسكيمو وإفريقيا؛ فلكل مكان منهما علاماته الدالة عليه من مناخ وطابع الجغرافي، وطبيعة الحياة، والحيوانات التي توجد فيه، والأجناس البشرية التي تسكنه، وطرق حياتها، ووسائل تنقلها، واللباس الذي ترتديه، وذلك ما سيميز الأماكن عن بعضها ويمكّن من تأويل ارتباطاتها الثقافية والحضارية والنفسية والاجتماعية والاقتصادية.

ففي بلاد الإسكيمو ينتقل أهلها بواسطة العربات التي تجرها الكلاب، ولباسهم من الفرو والصوف، وغذاؤهم من اللحوم، ومناخهم جليدي متجمد، وتنعدم بها الأدغال، وكل هذه العلامات تشكل دليلا لهذا المكان، وهذا أيضا يجعل لكل مكان ثقافة خاصة للتعامل معه.

وبحكم حرارة المكان في بلاد إفريقيا، فلا تلبس الأصواف في مثل هذه الحرارة وتنتشر الرمال في حين تنعدم في بلاد الإسكيمو، ووسائل النقل عندهم مختلفة

1- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص 4.

ريقيا من السود، وأهل الشمال من البـيض، وتنتشر الغابات الواسعة والأدغال في بلاد إفريقيا، وأهلها يمارسون طقوسـا معيـشية مختلفة عن أهل الشمال، وكل ذلك مرده إلى المكان، وما يحدث فيه، وما يتميـز بـه جغرافيا؛ فيفرض كاينه على الشخص ويدعوه للابتكار كي ينسجم معه، فبالعلم تمكـن الانسان من جوانب كثيرة منه كصعوده للقمرمثلا، وبذلك كان له الوجود الجديد فيـه، وليس فقط لأنه كان منفتحا أو منغلقا، ومثل هذا الطرح هو الذي سيجعل لكـل مكـان سيمياء خاصة به في ارتباطه بالقصة وبالعوامل فيها، ويقربه إلـى فهـم وتـصورات الطفل.

والمتتبع للمكان في قصص الأطفال في الجزائر فإنه يمكن أن يلاحظ أن المكان يتوزع بين تلك القصص؛ وهو في كل مرة يوسم بدلالات تجعله متشابها بين القصص مرة، ومختلفا فيما بينها مرة أخرى، كما أن هذه القصص قـد جابـت كـل الأمـاكن الأرضية والفضائية، والبحرية والبرية، والواقعيـة والخياليـة والعجيبـة؛ القـصور والأكواخ، والوديان والجبال والغابات والصحاري، والأماكن المتجمدة والحفر والأدغال والكهوف والبيوت والمقابر، وسواء تعلق الأمر بثنائيات أو غيـر ذلـك بالانفتـاح أو الانغلاق أولا؛ فالبلدان في قصص الأطفال تتشكل من أماكن مفتوحة، وأخرى منغلقـة وتتشابه في الانفتاح أو الانغلاق، وقد تختلف ولكن لكل مكان هويته وعلاقته بمن فيـه وإحساس وتصور كل واحد له؛ فالسوق عند المالك ليست هي نفسها عند العبـد الـذي يباع فيها، أو القصر الآهل بالأحبة والقصر غير الآهل.

وقد يكون المكان الواحد متشابها مع غيره، وقد يختلف عنه وعندها يصير لكل ميبزاته وطبيعته وطريقة تشكيله في القصة، فبيوت الإسكيمو مثلا هي شيء مختلـف عن بيوت وخيام الهنود، وهي بدورها شيء مختلف عن البيوت الحجرية، أو الجحـور عند الحيوانات أو الأعشاش عند الطيور، فالكل مختلف عن الآخر رغم أن الكل بيت، ويتصل بنوع من المخلوقات دون آخر، وله طريقة بناء خاصة تختلف عن الأخـرى، ويرتبط بحياة مختلفة كليا عن الحياة في بيت آخر، فمثلا من حيث طبيعة البناء تحتـاج

البيوت البشرية إلى التدفئة ويتطلب ذلك ثقافة خاصة سايرت التطور الحضاري للإنسان من إشعال النار إلى استعمال الموقد إلى التدفئة المركزية إلى المكيف الهوائي، وقد تشعل النار في الكهوف، ولا يمكن فعل ذلك في الأعشاش؛ لأنها أماكن لها طبيعتها الخاصة، وترتبط بكائنات لا صلة لها بالنار في نظام حياتها، رغم أن قصص الحيوان تصور الفعل البشري، والقيم الإنسانية بكل جوانبها، وتحاول أن تربطها بالإنسانية وعالمها أكثر من ربطها بحيوانيتها.

كما أن هذه القصص إذا ما حل بها الإنسان في أماكن قد تكون أكثر ارتباطا بالحيوان كالكهوف والبحار والغابات مالت الحياة البشرية فيها إلى الحيوانية، وهذا ماثل في قصص "السندباد البري"، وفي بعض قصص "مغامرات سامر وطارق" أي في القصص العجيب والمكان العجيب خاصة.

وخلاصة القول أن لكل مكان صورة وتصورا خاصا؛ صورة من حيث الأبعاد والأنواع والأشكال والمواصفات، وتصورا عنه من حيث العلامات والدلالة والمؤشرات والرموز، وصلته بالذات والذكريات والحياة والعوالم الداخلية للشخصية؛ وبناء على ذلك تصبح للمكان ارتباطات اجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسية وتاريخية مشكّلة بذلك هوية خاصة بالمكان، فليس بالإمكان صعود البشر الفعلي للقمر والحلول بهذا المكان إلا إذا حلت المرحلة العلمية التي ترتبط بتاريخ يتم فيه اكتشاف السبل إلى ذلك.

وكل هذا ينم عن أهمية المكان ومحوريته في قصص الأطفال في الجزائر واضطلاعه بوظائف مختلفة تتصل بالعالم الواقعي والعالم غير الواقعي، أو المزج بينهما والانفتاح والانغلاق والمألوف وغير المألوف، وتلك التقابلية في المضمون من خلال إيحاءاته وأخذه صورا ودلالات سيميائية مختلفة.

الفصل الثالث

سيمياء الدلالة في قصص الأطفال في الجزائر

لا نهائية الدلالة

سيمياء العدد

سيمياء العنوان

لا نهائية الدلالة

إن تحليل الدلائل في قصص الأطفال في الجزائر سينطلق من الوقائع التي سيتم جردها من خلال المحاور الدلالية الموجودة في مختلف القصص، وما يلاحظ فيها من إيحاءات للألفاظ والعبارات المشكلة لدلالة القصة، والتي يضطلع القارئ باكتشاف مؤولاتها.

كما أن التفسير الذي تتطلبه يقوم على التأكيد على وجود التعدد الدلالي فيها، والشيء الذي يولد البعد الدلالي في القصص هو وجود شفرات تعدل وتجمع وتعطي المدلولات التي تتعدد بتعدد طرق إعادة تنظيمها، من خلال فكها وإعادة تشكيلها من جديد، وعملية فك التشفير تتصل بالتأويل والدلالة والرمزية والحدثية والإشارية[1].

وينتج عن فعل التأويل لا نهائية الدلالة ويكون هذا الفعل برغبة من القارئ في معرفة مثارات النص وما تحدثه الرموز اللغوية في ذهن الطفل، والتساؤلات التي يتم طرحها أثناء القراءة، ومحاولة إيجاد إجابات لها قد تكون مقنعة وقد تكون غير ذلك.

ومما يزيد من احتماليتها هو باتصالها بالجوانب النفسية والمعرفية، والثقافية والاجتماعية؛ فالدال والمدلول عالما معينا على شكل كيان متصل من خلال ثنائية الدال والمدلول والإيحاء والرمز وهذه القضايا هي التي ستحدد الوجود الدلالي للقصة.

1- ينظر: السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دار قباء، القاهرة، مصر، د ط، 1998. ص: 232.

الدال:

يقوم إنتاج الدلالة حسب "بارت" على نظام تجميع الكلمات واستدعاء الألفاظ من الذاكرة حيث يرتبط دال تعيين في مرحلة أولى بتعيين مدلول؛ وبدخوله داخل نظام معين يتشكل عنه دال التضمين، وتنتقل الدلالة مما كان لها إلى ما أصبح لها داخل الاستعمال وضمن السياق القصصي؛ فالحياة الخاصة للأرانب في قصص الأطفال، والتي تبدو فيها أضعف المخلوقات؛ وحياتها في الغابة والنظام السائد فيها يتطلب منها نوعا خاصا من البيوت، وبناء على ذلك في قصة "نصيحة أم"؛ وتقوم بتجميع العناصر الدالة عليه وبناء نظام بيت للأرانب مختلفا عن نظام بناء العنزة لبيتها في قصة "المعزة" الصينية، وقد يبقى التركيب اللغوي واحدا أما التمثيل الدلالي فيكون مختلفا رغم تشابه وتقارب الموضوع الذي هو بناء البيت؛ "ففي يوم من الأيام بعد انهيار جزء من البيت وانسداد أحد أبوابه، قال مطيع لأخيه: إن هذا البيت أصبح غير صالح ويجب علينا أن نشيد بيتا جديدا... فقال عنيد بيت أمنا مازال صالحا على كل حال"[1]، فبيت الأرنب لا يكون صلحا إلا إذا كان له بابان وذلك ما ستفصح عنه النصيحة.

ففي مرحلة أولى يقوم الدال في مستوى التعيين بتعيين مدلول يتعلق بأي بيت ثم من خلال تجميع العناصر الدالة عليه، يتحدد بيت الأرنب من خلال دال البابين، ويعني ذلك أن لهذا البيت نظاما خاصا ينسجم وطبيعة هذا الكائن بين المخلوقات الأخرى ولذلك يجب أن يكون له بابان، واحد للدخول وآخر للخروج إنه باب للطوارئ في إجابة عن سؤال ما السر في وجود بابين لهذا البيت؟ وهذه الشروط والمواصفات التي يقام البيت وفقها، تشير إلى حياة الخطر التي تهدد الأرانب من خلال مكر الثعالب، ويشير المخرج الثاني إلى نقيض ذلك، ويوحي بالأمان والتخلص بسهولة من قبضة الأعداء، وتلك هي الحكمة من وراء هذا التصميم للبيت، وليس مجرد تقرير عن بيان بناء بيت، ويتولد عن ذلك هذه معادلة الدلالية:

بيت ببابين = أمن من مكر الثعلب واعتماد على النفس فالأول تقرير والثاني تضمين وإيحاء.

1- عمر جيدة: نصيحة أم. ص: د ر.

ومن خلال الدال اللغوي يكون بيت "المعزة الصينية" مختلفا عن بيت الأرنب، إذ تجعل له بابا واحدا، وتطلب من صغيريها إحكام غلق الباب، وعدم فتحه للغرباء؛ وفي ذلك يكون أمنهم، ففي مستوى التعيين يظل البيت واحدا، والباب أيضا هو تلك الفتحة التي تكون للدخول والخروج، ولكن في مستوى المدلول لكل له بيته وطريقته الخاصة في بنائه، وهي التي توفر الحماية لساكنه؛ فالبيت يقوم بتعيين كل شيء صالح للسكن، وهذا ما يسمى بالتقرير فهو يقرر Dénote شيئا معينا، وما يجعل بيتا من البيوت يتضمن ميزات خاصة به ويختلف عن غيره في تحقيق الأمان هو تجميع العناصر والصفات الخاصة به فيكون له بذلك الإيحاء والمدلول والتضمين Connote.

ويصبح لنظام بناء البيت مضمون آخر، وتجعل له القصة كدال غرضا آخر وتضمنه شيئا جديدا في القصتين، وبذلك ترتبط طريقة نظام تبويب البيوت بتقديم النصيحة، ومن هنا يأتي التساءل عن وظيفة هذا الدال؟ فهو يتعلق بشيء آخر يتمثل من جهة في كيفية تعليم الصغار تأمين أنفسهم من مخاطر الحياة، ومن جهة ثانية تنفيذ النصيحة، التي تقوم على منطق إقناعي مستمد من الحياة المعيشة، ومن تجارب المجتمعات وحياتها، ونقل هذه التجارب إلى الأطفال، وعلى هذا الأساس يكون فعل التربية وإدراك الأشياء أكثر إقناعا لديهم.

وهذا المنطق الاقناعي يشكل البعد الإدراكي للطفل ويمكّنه من الفعل التأويلي الذي يتم انجازه من خلال "فعل التواصل الناجم عن عقد ائتمان يلزم الطرفين، ويكون الاتفاق منصبا على إضفاء الحقيقة على الخطاب"[1]، أي الاعتقاد بالحقيقة داخل القصة مما يؤدي إلى تواصل الطفل معها والانخراط فيها، فالقاص يقوم بفعل الإقناع، والمدرك لهذا الفعل يقوم بفعل التأويل، فتقديم النصيحة من "الأم الأرنب" أو "الأم المعزة" يؤدي إلى امتزاج هذين القطبين الناصح والمتلقي للنصيحة في عملية التواصل، ففي قصة "نصيحة أم"؛ "أقسم عند لأخيه أنه أدرك قيمة نصيحة أمه، وسوف يتخذها درسا، ومنعرجا في حياته"[2]، فالربط بين الذات والشيء والقيمة من جهة وما حصل من جهة أخرى في علاقة ضمنية يؤدي إلى تحقيق وجود سيميائي يخص عنيدا بين ذاته

1- عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي. ص: 69.

2- عمر جيدة: نصيحة أم. ص: د ر.

، وهي طريقة أخرى للقــول
أن الفرد يجب أن يمتثل في سلوكه لمقتضيات أخلاق مجتمعه ولا يتجاوزها أو يخرقها أو يسئ إليها"[1] طالما تم التأكد من صحتها ونجاعتها.

وبتوجيهها إلى الطفل يعيد النظر في تكوين سلوكه، وتشكيل رؤية عن المجتمع الذي يعيش فيه، وما يقوي تلك الجوانب هو تضافر دلالة الأسماء "عنيــد" و"مطيــع"، ووجود الحيوانات المفترسة في الغابة، وانعدام الأمن، ووجوب الاعتماد على الــنفس؛ فالأم ليس بإمكانها توفير كل شيء، تقول "أنا الآن أصبحت عجــوزا ولا يمكننـــي أن أؤمن لكما كلما تحتاجانه"[2]، وقد اختارت الأمهات الوقت المناسب للنصيحة قالــت الأم لهما: "الآن يا ولداي أصبحتما كبيرين ويجب على كل واحد منكما أن يعتمد على نفسه في حياته"[3]، فلأم بهذا تمهد لهما الطريق للاعتماد على النفس.

وأما "المعزة الصينية" فإن سبب تقديمها النصيحة بالإضافة للأســباب الــسابقة الذكر هناك سبب منطقي يتمثل في عدم اكتفاء طفليها من الحليب ؛ فقالت لجدييها: "لقد كبرتما وبلغتما مبلغ أكل الأعشاب، إن اللبن وحده لا يكفي عكس الأعشاب التي تنمـــي جسميكما وتقويان به على اللعب والحركة... وإن بالغابة أسودا ونمورا وضباعا وذئابا خطرة"[4]؛ فحاجتهما لغذاء زائد أصبحت ضرورة، وحبهما للعب، وانعدام الأمــن فـــي الغابة، شكل كل ذلك حججا لكي تقدّم لهما النصيحة، وتكون مقبولة من طرفهما.

ولما كانت تلك النصائح منطقية ومجربة فإن الصغار يتعلمون منهــا الحــذر والاعتماد على النفس، وأن يكونوا مزودين باليقظة اللازمة للتعامل مع مجتمعــاتهم،

1- سعيد بنكراد: سيمولوجية الشخصيات السردية. ص: 81.
2- عمر جيدة: نصيحة أم. ص: د ر
3- المصدر نفسه. ص: د ر
4- نور الدين رحمون: المعزة الصينية. ص: 10.

.

وما يساعد على إدراك النصيحة وفهمها؛ هو تطبقها من طرف وعدم تطبيقها من طرف آخر، ويؤدي ذلك إلى تعميق الإحساس بقيمتها والامتثال لها، من خلال تقابل الطاعة مع العناد؛ فالطاعة يمثلها الممتثل للأمر والعامل بالنصيحة، والعارف لمعناها ومعنى الخطر، والمدرك لأبعاد ذلك والمعتمد على نفسه، وفي مقابل ذلك المعاند الذي لا يأبه بالنصيحة ولا يدرك معناها في البداية؛ فيعرض نفسه للهلاك ليقتنع في النهاية أنه كان عليه الاقتداء بتجربة الكبير في الحياة والمجتمع، ومن هنا تتكون لديه المفاهيم التي تمكنه من التعامل مع مختلف المواقف الاجتماعية.

وبما أن قصة الطفل تشترك مع قصص الكبار من حيث "خلقها للغز أو طرح سؤال يحتاج إلى تفسير"[2]، فإنها تحتاج إلى تأويل ذلك اللغز أو الإجابة عن ذلك السؤال، وهكذا كان نظام بناء البيت في علاقته بالنصيحة دالا أدى إلى إنتاج دلالات متعددة مما يجعلها سيرورة "لا متناهية من الإحالات لا تتوقف إلا بدخول المؤول النهائي الذي يعيد تسنينها لسلسلة من السلوكات الثابتة"[3]، وتلك هي طريقة اشتغال السيميوز.

ويحتاج دال الإحسان في قصص الأطفال كمفهوم تجريدي إلى لفظ الجار لإدراكه من خلال بيان حال من وجب الإحسان إليهم في قصة "الرجل الكريم"، فقد كان "عبد الكريم" رجلا "فقيرا معدما لا يكاد يجد قوت يومه، وأن جيرانا له لا يهتمون به، ولا يطبقون حقوق الجوار"[4]، ومما يزيد في تعميق هذا الدال هو أن أبناءه كانوا

1- عبد اللطيف محفوظ: سيميائيات التمظهر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009. ص: 82.

2- إبراهيم السيد: نظرية الرواية. ص: 240.

3- سعيد بنكراد: سيمولوجية الشخصيات السردية. ص: 32.

4- محمد مبارك حجازي: الرجل الكريم. ص: 6.

: "لماذا لا تحظر لنـــا

أنواع المأكولات... كما يحضر جيراننا لأبنائهم"[2]، إيحاء إلى عدم مراعاة حق الجوار بالإضافة إلى عدم فهم الأطفال لواقعهم ولأفعال جيرانهم وعدم تقديمهم المساعدة لهـم حتى ولو كان ذلك بإخفاء ما في أيديهم فهؤلاء الجيران لا يفعلون ذلك.

إن الذي يتم تحاشيه في هذه المقاطع القصصية هو عدم ذكرها لفظ "الإحـسان" وكل الدوال المستعملة تستدعيه وتوحي إليه، فالجيران الأغنيـاء لا يراعـون حقـوق جيرانهم الفقراء، وما يوجد بأيدي أبناء الجيران، ومن ثمة يتم استدعاء هـذا المـدلول وجعله يبدو في الخطاب لا من خلال ارتباط دال بمدلول كما هو في اللسانيات وإنمـا من خلال استدعاء جملة من الألفاظ الدالة عليه ومن خلال التساؤل عن الحال، وعـدم توفير الأب لاحتياجات أبنائه، ويؤدي ذلك إلى "خلـق سـحر الإيحـاء "connotation" وجاذبيته ولذلك يأبي "بارت" إلا أن يفهم لفظ "يستدعي" في سـياق مـشهد مـصارعة الثيران؟ حيث يستدعي المصارع الثور على أنحاء شتى كهيأة وقفته المنحنية التي تدعو الثور إليه"[3]، فانحناءة المصارع تستثير الثور إليه، وعلى هذا النحـو تكـون اسـتثارة الدلالة على الأشياء في القصة من خلال امتداد الألفاظ وطريقة تعاقبها فيها.

1- المصدر نفسه. ص: 7.

2- محمد مبارك حجازي: الرجل الكريم. ص: 8.

3- السيد إبراهيم: نظرية الرواية. ص: 246.

وبناء على ذلك يتم بيان دال الثروة في قصص الأطفال من خلال تجميع الألفاظ والجمل الدالة عليه؛ كطلب قوم "السندباد البحري والبري" منهما أن يساعدا الناس على الحج فقد: "شدوا على أيديهم أن يساعدوهم هو ورفيقه السندباد البحري على حج هــذا العام وأن يبذلوا مما أعطاهم الله في سبيل حج إخوانهم"[1] فلولا ثراء السندبادين ما كان طلب الناس منهم "إعانتهم على الحج وفي جملة "مما" دلالة على الثروة الطائلة وإعطاء جزء من كل وهذا الكل كان من الله ومن أعطاه الله فقد أغناه.

ويتجسد مدلول الثروة من خلال دوال متعددة منها تخصيص المكــان وإعــداد الطعام، والتفرغ للسمر، فقد أعد "السندباد" لحكاياته مكانا خاصا في القصر، وحــضّر لذلك أشهى المأكولات والمشروبات، و"طلب من جلسائه ذات مساء الحضور، بعــد أن هيأ لهم ما لذّ وطاب... إذ خصص لهم من كل طعام صنف، ومن كل فاكهة ما اختلف لونه... ومن الأسماك ما حسن شواؤه... ومن الدواجن ما احمر جلده... ومن الطيــور ما تشحم صدره... ومن التمور ما تفردت أنواعه... انبهروا بمــا رأوا مــن الحــسن وطيب المقام! خاصة إنه جهز خدمه أحسن تجهيز وألبسهم أحسن لباس"[2]، فدال الثروة يتمظهر من خلال عملية تجميع الجمل التالية: تعدد الحضور، وتنوع الأطعمة واختلاف لحومها، وتفرد تمورها وفواكهها، وكثرة الخدم وحسن لباسهم، وطيب المقــام، وكلهــا أيضا علامات دالة على ثروة فاحشة، وكاشفة عن سر الرفاهية والنعيم النادر، وكل هذا يؤدي إلى فعل انبهار القوم والتساؤل عن سر الثروة التي جمعها "السندباد" ويكون ذلك مدعاة لهم لحضور مجالس القص التي أعدها لهم عن مغامراته.

ودال القصر كلفظ هو أيضا دليل على الثروة من خلال ما يوجد فيــه أو مــن خلال ما يحيط به في قصة "الضفدع العجيب" فساحة القصر عبارة: "عن حدائق غنــاء تفصل بين أجزائها جداول مائية التي لا ينقطع خير الماء فيها... وما يزيدها جاذبيــة الحيوانات المائية التي تعيش فيها"[3]، إن قصرا يحتوي على مثل هذه الحدائق والجداول

1- محمد المبارك حجازي: النهاية والبداية . ص: د ر.

2- محمد المبارك حجازي: في وادي التماسيح. ص: د ر .

3- محمد المبارك حجازي: الضفدع العجيب. ص: د ر .

السلطان لتهديه تلك الأحجار الكريمة النادرة"[1]، الذي يعد برد الزيارة فلولا حالة الثراء الجديد التي أصبح عليها "علاء الدين" ما أهدت أمه تلك الهدايا ولما قام الملك بزيارتهم.

وفي قصة "في بلاد العجائب"[2] يحصل "سامر" على سيف مذهب و"طارق" على

منظار، فالهدايا كأشياء مادية ترتبط بمدلولات لغوية خاصة ومتعارف عليها، وفعل التهادي علامة على المحبة والصداقة، وتوحي قيمتها المادية على الثراء والثروة.

أو ما أهداه "السندباد" في قصة "العودة" للذين رافقوه أثناء عودته؛ يقول: "ودعني رفاقي في السفر عائدين، بعد أن أعطيتهم من مالي هدايا ثمينة، فشكروني على ذلك المعروف"[3]؛ فكل هذه الهدايا دلائل على الثراء، وكل ذلك يشكل إيحاءات تتعلق بالثروة من خلال الدلالات الإيحائية الحائمة حول المعنى المعجمي لها.

وأهم ما يلصق بالدال والعبارة أيضا الجوانب المعنوية والداخلية للنفس وإحساساتها المختلفة، وهناك عوامل يتم من خلالها "كنز اللفظ بإيحاءات انفعالية من خلال الطبيعة العاطفية للمدلولات نفسها"[4]؛ كما في الكلمات الدالة مثلا على الأمومة أو اليتم، أو الفقر أو الغنى، أو قيم الإحسان أو الحرية من خلال استخدام عبارات يتم تضمينها مدلولات عن تلك القيم وهذا ما يشكل قيمة النص وموضوع القصة.

وبالنسبة للطفل فإنه عندما يقرأ النص يلاحظ إيحاءات معينة للألفاظ والعبارات وبتصنيفها مع غيرها من إيحاءات ألفاظ وعبارات أخرى تتشكل لديه قيمة النص

1- محمد مشعالة: علاء الدين والمصباح السحري. ص: د ر .

2- ينظر، خضر بدور: مغامرات سامر وطرق: في جزيرة العجائب. ص: 12.

3- محمد المبارك حجازي: العودة. ص: 5.

4- محمد يونس علي: مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب: دار الكتاب الجديد، ليبيا، د ط، 2004. ص: 81.

وموضوع القصة، وذلك من خلال ربطه الموجود في النص بما يوحي إليه في الذهن ويثيره في النفس؛ فالوفاء مثلا في قصة "الكلب الوفي" يتم في النص من خلال تجميع هذه الجمل للدلالة عليه؛ فلما توفي ذلك الشيخ "بات كلبه يحرسه من الذئاب الجشعة، ولم يمسسه بسوء مطلقا"[1]؛ فوفاء الكلب تجسده هذه الأفعال؛ " بات ويحرس ولم يمسسه" وتدل على الوفاء، وتقول القصة أيضا "ولكن حين نظرت إلى منظر كلبه عند رأسه عرفت أن المحسن لا يمكن أن يصاب بسوء"[2]؛ فوجود الكلب عند رأس الرجل علامة دالة على وفاء الكلب لصاحبه، ودلالة على أن المحسن لا يمكن أن يصيبه مكروه.

وهذا التعدد في العبارة واللفظ للدال وما يوحي به يمكن الطفل من تنمية ثروته اللغوية وقدرته على إيجاد بدائل في تفسير الدوال، ورصف كل ما من شأنه أن يساعده على تصور جيد للأشياء كصورة ذلك الكلب وهو يحرس صاحبه، وبالتالي يفهم الدوال وخاصة الجانب المعنوي منها، أوكصورة ذلك الأسد وهو موجود في شباك الصيادين وصورته وهو خارجها بعد أن خلصه "فرفور" تجعل الطفل يفهم لماذا وفى الأسد بوعده للفأر في قصة "فرفور" ويصبح صديقا له، ومن ثمة "صار فرفور صديقا وفيا للأسد"[3].

ومعنى الوفاء والصداقة يقوم الطفل بتأويله من خلال ما يحدث في القصة والأفعال الواردة فيها؛ فقد هلك الأسد جوعا في قصة "الحمار المغامر" ولم يؤذ الحمار لأنه وعده بذلك ووفى بعهده حين قال له:"اطمئن لن يمسك سوء مني وسأحافظ عليك أكثر من محافظتك على نفسك"[4]، وخير دليل على ذلك ما تقوله القصة: "إزدادت حالة الأسد سوءا ولم يعد يقدر على السير بجانب صديقه مثل الأول وصار يتخلف عنه كثيرا"[5]؛ فالأفعال "ازدادت، لم يعد، يقدر، يتخلف" وما يصحبها من معاناة للأسد –الذي مات جوعا دون أن يغدر به– كلها دالة على الصداقة والوفاء.

1- محمد المبارك حجازي: الكلب الوفي. ص: د ر.

2- المصدر نفسه. ص: د ر .

3- عبد الحق سعودي: فرفور. ص:16.

4- عبد الحق خريس: الحمار المغامر، موف للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2000. ص: 13.

5- المصدر نفسه. ص: 19.

ومن والدلائل التي يتم تجميعها في قصص الأطفال وتوحي كلها بالوفاء؛ ما قام به "السندباد" عند ما أعاد القطيع لصاحبه؛ قال: "عدت بالقاطع إلى صاحبه وحين رآني تعجب غاية العجب!! وسألني عن راعي قطيعه؟ فقلت له: لقد ذهب مهاجرا"[1]، فالعودة بالقطيع لصاحبه، والتعجّب من فعل "السندباد" تتضمن الوفاء والإخلاص، وجملة "ذهب مهاجرا" فيها دلالة على المحافظة على الأمانة، وكل هذه الجمل والمقاطع على اختلاف مدلولاتها تجتمع نحو دال واحد هو الوفاء وتوحي به.

وأما دال المغامرة في قصة الطفل في الجزائر فيتشكل من خلال استدعاء مجموعة من الأحداث والأفعال التي هي عبارة عن وحدات دلالية يتم تجميعها ومن خلال إيحاءاتها ومضامينها يتجسد المدلول المتعدد للمغامرة.

وإذا كان مدلول المغامرة في المعجم يرتبط بالذي "رمى بنفسه في الأمور المهلكة"[2]، فماذا عن مدلولها في القصص؟ يتحدد ذلك المعنى اللغوي المرجعي في قصة "الحمار المغامر" من خلال الرحلة التي قام بها حمار للبحث عن دواء عجيب، يطيل العمر ويشفي جميع الأمراض، وهي هنا ترتبط بمعنى البحث، ومع أنه لم يكن في حاجة إلى ذلك إلا أنه لم يكن مقتنعا بحياته مع مالكه، ومن هنا تبدأ رحلته نحو المجهول الذي كان مصيره فيه الموت المحتوم، وبذلك ترتبط بهلاك النفس من خلال ما قام به وما حصل له، وحتى وإن كان ذلك يتصل بما هو معجمي فإن ذلك يتجسد في القصة من خلال ما يلي:

فقد كانت البداية مع أول فعل؛ وهو هروبه ليلا "فلما جن الليل وهدأت الحركة اقترب الحمار بكل حذر من حاجز الزريبة، وبقفزة واحدة وجدت نفسه خارجها"[3]؛ فقد هرب ليلا ظنا منه أنه نجا ولكن إلى أين؟ ذلك ما سكتشفه أثناء رحلته؛ فسار حتى "ساقته أقدامه إلى كهف لم يكن يدري أن نهايته ستكون في هذا المكان الذي اعتقد أنه

1- محمد المبارك حجازي: العودة. ص: د ر .

2- ابن منظور: لسان العرب. مادة غمر.

3- عبد الحق خريس: الحمار المغامر. ص: 9.

آمن، يقضي فيه هذه الليلة، بعيدا عن الأمطار والحيوانات المفترسة"[1]، ومع ذلك ينجو من فتك الأسد بعد إقناعه بوجهه نظره.

ويواصلا الرحلة معا، "وأمل الوصول إلى مكان الدواء والحصول عليه يدفعهما إلى السير رغم المعاناة والجوع والعطش اللذين أخذا منهما كثيرا"[2]، وهذه حالة دالة على ما يعتري هذه المغامرة من مشاق، ومع ذلك لا يتوقفان ويكملان المسير، ومع الإجهاد الذي يتعرض له الأسد يحاول الحمار التخلص من صديقه بالابتعاد عنه بعد أن عرف أن السفر والجوع قد أنهك قوته فقد "بقى الأسد على هذه الحال إلى أن سقط جثة هامدة. لم يكترث الحمار لموت صاحبه أنانيته أعمته وأنسته أن يواري الجثة في التراب"[3]، وهذه الأفعال "يكترث، أعمته، لم يواري، أفعال دالة على عدم التفطن لعواقب الأمور، والتريث في استكمال هذه المغامرة، وهي دالة على نوعيتها.

وبإضافة سقوط الأسد إلى دال المغامرة لا يتوقف الحمار بغبائه عن استكمال

الرحلة لوحده، "واستمر الحمار على هذه الحال عدة أيام وليالٍ يصارع الخوف والنوم إلى أن سقط على الأرض، وما كادت جثته تلامس الأرض حتى انقضت عليها الذئاب الجائعة ومزقتها أشلاء"[4]؛ فلم يكن معتبرا من حوادث الماضي ولا مفكرا في عواقب المستقبل ليلقي بنفسه في التهلكة في النهاية.

وإذا كان المنحى الدلالي للمغامرة في معناها المعجمي في هذه القصة يقوم على مثل هذه الأفعال وتحوم دوالها حول ذلك المعنى؛ فإن ما حدث "للسندباد" أيضا شبيه بذلك لكن مغامراته كان يخرج فيها من مطب إلى فرج إلى مطب لتكلل المغامرة في النهاية بالنجاح، وبجمع الثروة ونشر الدين والتعرف على الشعوب والأمم وعاداتها وتقاليدها، والأرض وتضاريسها والأماكن ومميزاتها وسكانها. فالمغامرة تنقل وحركة قبل بدايتها لا يدري الطفل ماذا سيحدث فيها وبالشروع فيها يتم ملؤهما من خلال دال

1- المصدر نفسه. ص: 11.

2- المصدر نفسه. ص: 19.

3- المصدر نفسه. ص: 21.

4- عبد الحق خريس: الحمار المغامر. ص: 21.

ما يواجه الشخص من مخاطر أثناء تنقله، ومن هنا تحصل عملية الاكتشاف لما كـان غائبا عن الإدراك الذهني أو الحسي.

وإذا كانت المغامرة قد شكلت معاناة كبيرة "للسندباد" ومخاطر على حياته لأنها ترتبط بما هو صعب وعجيب؛ كتعرضه للبيع كالبهيمة في قصة "في سوق العبيـد" أو الخوف والرعب في قصة "في وادي التماسيح" أو الضرب والإهانة فـي قـصة "فـي جنبات السجن"؛ فإن المغامرة على خلاف ذلك في قصة "مغامرات سامر وطارق" حيث تعد رحلات استكشافية لأماكن مجهولة كجزيرة العجائب أو بلاد العمالقة، وجولتهم في الفضاء، وإن شاب هذه الرحلات مخاطر كتعرض سفينتها للرياح والثعبان والاعتـداء على مركبتهما الفضائية أو خوفهما من العمالقة، ولكن -كما سبقت الإشارة- بوجـود المساعد المخلص من تلك المخاطر والمؤمن لتمام الرحلة تكلل رحلاتهما دائما بالنجاح والهدايا؛ فقد "توجه الصبيان إلى شاطئ الجزيرة التي نزلا به قبل أسبوع صحبة عـدد من أطفال العمالقة الذين حملاهما كثيرا من الأشياء التي توجد بجزيرتهم"[1].

فموضوع المغامرة الذي يبدو مباشر في كل هذه القصص يتم تمثيله بواسطة الدلائل اللغوية والوقائع التي تحيل عليه من خلال حاصل المعرفة التـي تكـون بـين القصة والمتلقي الطفل أين تربط القصة ما تعرفه عن المغامرة بما يعرفه الطفل عنهـا وتصبح المغامرة "موضوعا ديناميا هو الواقع الذي يحيل إلى تحديـد الـدليل بتمثيلـه بواسطة أداة أو أخرى"[2]، وبذلك يتمظهر دليل المغامرة من خلال عدد من العبارات أو المؤثرات الحركية الدالة على المغامرة.

ومن هنا تمتلك المغامرة المحتوى الخاص من خلال فعل السعي إلى شيء ما، وما يفرضه ذلك الفعل وما يحوم حوله ويوحي به؛ ومثال ذلك تعبير هذه الجملة عندما قال طارق: "أتشاهد تلك السحابة المتصاعدة من الغبار أمامنا في الجو"[3]؛ "فتلك وأمامنا" حددت المكان والشيء الذي هو الغبار في آن، وهو غبار وليس شيئا آخر، وهو أمامنا وليس في مكان آخر، وهو مصحوب بما يحدده متصاعد وتصاعد الغبار دلالـة علـى

1- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد العمالقة. ص: 66.

2- طائع الحدادي: سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006. ص:301.

3- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد العمالقة. ص: 53.

شيء آخر يتصل بالعمالقة في إشارته إليهم وإلى مكان وجودهم، وبالتدرج مع القصة على هذا النحو، فإن كل دال يشكل حافزا يتم من خلال استدعاء خاصية شيء أو معلومة تضاف إلى المعلومات التي يتم تجميعها لغرض تكوين مضمون الدليل الخاص بالمغامرة وما يحتويه.

ولذلك تصبح المغامرة نسخا متعددة تختلف من قصة إلى أخرى، وتختلف أيضا من حيث نهاياتها وأهدافها في القصة، ففي قصة "الحمار المغامر" كانت نهاية مغامرة الحمار الموت؛ لأنه لم يكن قانعا بحياة هي من صميم واقعه ومتطلعا لشيء ليست له فيه حاجة، أما في قصص "السندباد البري" فإن كل ما تعرض له في مغامراته كان في سبيل الحصول على الثروة ونشر الدين وكان له ذلك، وأما في قصص "مغامرات سامر وطارق" فإن الغرض منها؛ هو الرحلة والترفيه عن النفس بنهاية كل سنة دراسية، ولم يمسا بسوء في كل مغامراتهما وهذا ما يجعلها محببة لنفس الطفل.

وهكذا تتحول المغامرة في قصص الأطفال إلى سيرورة من المغامرات، وليس مجرد ما جاء عنها في المعنى المعجمي ويتم تأويلها من قبل الطفل على الصورة التي أصبحت عليها في القصة من خلال تعدد أشكالها وصورها وأفعال تحققها، وما حدث فيها لا من خلال معناها المعجمي، وكأن المغامرة شيء يتم ملؤه في القصة ويدرك بفعل القراءة وما يثيره من أحاسيس وما يجليه من مفاهيم عند الطفل.

ويتلون دال المغامرة في قصص الأطفال بما هو عجيب مما يجعل للمغامرة زيا مختلفا من قصة إلى أخرى من خلال ارتدائها للعجيب في قصص "السندباد البري"، "ومغامرات سامر وطارق"، فالزي العجائبي يرتبط في النوع الأول بما هو من الخوارق غير المألوفة، كالأسود لا تؤذي البشر، والأقوام الذين يأكلون البشر ويقطعون رؤوسهم أو يأكلون الضفادع والقرود ومشروباتهم الخاصة، يقول "السندباد": "لكننا نضطر لأسباب قاهرة إلى تناول بعض بقايا ما يتركه الغزاة من لحومها (القردة) لنبقى على حياتنا. لكن الذي لم أعرف سره لحد الآن، ذلك المشروب الجهنمي الذي يسوقننا إياه عنوة"[1]، فالمشروب جهنمي ويشربونه غصبا عليهم؛ فيضاف إلى المشروب

1- محمد المبارك حجازي: في الأسر. ص: د ر.

العجيب عجب يتصل بفعل الإكراه على شربه، أو الرجل العملاق الذي يحرس السجن يقذف بالواحد من البشر فيرديه ميتا، فهذه العوالم الغريبة تدفع إلى الخـوف والحيـرة والتساؤل عن مصير "السندباد" ومغامرته الذي يجد في "العالم الغريب ميـدانا فـسيحا للوصف المفصل بينما في العالم المألوف تكفي الإشارة والتلميح"[1]، وهو من يقوم بقص تلك الحكايات، بالإضافة إلى المكائد المحاكة ضده ففي قصة "العودة" يقول "الـسندباد": "سمعتها تقول لزوجها: بعد أن يدخل في نوم عميق، سندفع به إلى الهاوية، إنـه أخـذ مكانا كان الأمر فيه لنا دون سوانا"[2].

وهذه الدلالة على العجيب المتصلة بالمغامرة في قصص "السندباد" يتم تصويرها من خلال ما لم يألفه البشر وهو غريب عن الإدراك فيؤدي إلى الانبهار والتعجب مـن مثل هذه الأشياء، ومما لاقاه "السندباد" في رحلته ومغامراته؛ ويجعل للمغـامرة لونـا خاصا يمكن واسمها بأنها سندبادية.

أما عجيب المغامرات في قصص "سامر وطارق" فهي أشياء لم يألفها الأطفال وهم لا يعرفونها، وبالتواصل معها من خلال القصة تصبح آخذة بقلب الطفل مستهوية له منشطة لخياله، مرفهة عن نفسه؛ كالجزيرة العجيبة الدوارة، أو حياة الأقزام واللعب معهم في الماء، أو العمالقة ومعاملتهم الحسنة للطفلين، أو ركوبهما المركبة الفـضائية والتي تكاد تتحول إلى لعبة تستهوي الطفل في قصة "في الفضاء"؛ فيتمنى الطفل مثـل هذه المغامرات، وهكذا فالمغامرة وما يتصل بها من عجيب في قصص "السندباد" تظل عجيبة مخيفة غير مألوفة تهتز لها النفوس، وتنفر منها العقول لاختلاطها بـاللامعقول، وفي مقابل ذلك فإن عجيب مغامرات "سامر وطارق" في قصصهما زائل عنه الخـوف لخلو رحلاتهما مما اتصفت به مغامرات "السندباد"، وهو محبب إلى النفس مما يجعلـه مقبولا عند الطفل وقد يحلم بمثل مغامراتهما، وبذلك يأتي عجيب مغامرات "الـسندباد" مختلفا ومقابلا لعجيب مغامرات "سامر وطارق" من حيث صلته بالطفل.

الثنائيات التقابلية:

1- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة. ص: 100.

2- محمد المبارك حجازي: العودة. ص: د ر.

إنه من الواجب التحدث أيضا عن كيفية إنتاج المعنى، وكيفية التحكم فيه باعتباره كيانا مشكلا للوجود الدلالي لقصة الطفل من خلال ثنائية الدال والمدلول، والذي بواسطتهما يتم إنتاج الدلالة والإمساك بها، وذلك من خلال المكون التركيبي والمكون الدلالي الذي يتشكل من الدلالة المرجعية "المدركة كبنية دلالية أولية، وتتميز هذه البنية بطابعها المنطقي اللازمني.إننا أمام كتلة فكرة عديمة الشكل غير قابلة للإدراك إلا إذا انفجرت في قيم متحققة على شكل مسارات مشخصة في المستوى السردي"[1]،

فالدلالة إذا يتم تجسيدها من خلال التركيب والعبارة ولا تدرك ولا يدرك مضمونها إلا من خلال استدعاء الدوال المحققة لها والمركبة لمساراتها ووحداتها الدلالية في القصة، ومن أمثلة ذلك هذه الثنائيات المختلفة التي تم تحقيقها داخل قصص الطفل في الجزائر: الفقر/الثراء، والطاعة/العناد، والصداقة/الخيانة، والجهل/المعرفة، والقوة/الضعف، والذكاء/الغباء، والحرية/الحصار، والموت/الحياة، الصدق/الكذب، والكره/الحب، الوفاء/الغدر.

فثنائية الصداقة/الخيانة؛ لها وجودها الأولي وهو وجود عام غير محدد يتم تقصي الوحدات الدالة عليه في القصة، وهي التي تعطيه مفهومه الخاص؛ ففي قصة "نهاية محتال" و"الثعلب الغدار" و"بين مكائد الذئب وحيل القنفذ" يتم إدراك تلك الثنائية من خلال حوار وارد في القصة الأخيرة حين تشارك الذئب مع القنفذ في الحصول على الكباش قال الذئب: " قل ما شئت فالكباش ملكي وحدي أنا الذي قتلها وأنا صاحبها دون غيري.

القنفذ: ولكننا شركاء في السراء والضراء، وهكذا اتفقنا أنسيت؟

الذئب: أنت الذي نسي أنه أخذ القمح كله وحده إلا قليلا منه، أتريد اللحم كذلك وحدك ؟.

القنفذ: كلا... نقسمه كما اتفقنا.

1- سعيد بنكراد: سيمولوجية الشخصيات السردية. ص: 73.

قمة الرفض وتأكيد على عدم المشاركة والغدر بالآخر، وهذا يمكن الطفل من خلال إجراء مقارنة بين هاتين الثنائيتين إدراك الدلالة وقيمة الموضوع الذي تحيل عليه من خلال تحيينها داخل النص.

فهذه الثنائيات لا دلالة لها، وغير قابلة لإنتاج الدلالة بمفردها، إلا من خلال دخولها في شبكة من العلاقات فيتحول مفعولها الطبيعي من خلال الاستعمال إلى مفعول إيحائي، وتكتسب بذلك مدلولاتها الخاصة، فينتقل الدال من حال إلى أخرى، فالموضوع الذي دار حوله الكلام في الحوار السابق يظهر فيه أن الأمر متعلق بتقسيم غنيمة، ولكنه يوحي بأشياء أخرى تتعلق بأخلاق ومواثيق سابقة تم نقضها.

وتتصل هذه الثنائية ففي قصص الأطفال في الجزائر بثنائية؛ الذكاء/الغباء من خلال ربطها بشخص "القنفذ" و"جحا" في القصص التالية:"جحا في الحمام" و"علاء الدين والمصباح السحري" و"بين مكائد الذئب وحيل القنفذ"، "والذئب والقنفذ"، وفي هذه القصة الأخيرة قال القنفذ: "أنت الذي شئت يا عزيزي، فقد تركت لك الاختيار، وفي الأسبوع التالي اختار الشريكان زرع القمح، فكانت الغلة وفيرة، ومرة أخرى ترك القنفذ الاختيار لصاحبه.. آخذ ما يوجد تحت الأرض؛ صاح الذئب!"[2].

فالظاهر من حيث الدال والمدلول اللساني هو شيء يتعلق بزراعة للقمح واختيار لجانب يتعلق بالمحصول لكن الذي يتضمنه هذا الدال هو ذكاء ومعرفة من قبل القنفذ، غباء وجهل من قبل الذئب؛ فقد بني هذا الأخير اختياره على سابق ما اختاره غريمه القنفذ، وليس بناء على معرفة بمحصول القمح، ومن خلال فعل صاح الدال على

1- نور الدين رحمون: بين مكائد الذئب وحيل القنفذ. ص: 15.

2- ق علا هوم: الذئب والقنفذ. ص: 9.

ـلال المقارنة بين المضمونين أن التفوق لا يكــون إلا بالمعرفة بالإضافة إلى حسن التدبير والاختيار.

وإذا كانت هذه الثنائية الذكاء/الغباء يتم تجسيدها على هذا النحو في هذه القصة؛ فإنها تتخذ شكلا آخر في قصة "جحا في الحمام"، حين دخل جحا الحمــام وعــرف أن أصحابه قد دبروا له حيلة حتي يدفع ثمن الاستحمام؛ "فوقف جحا على وســط الحمــام وراح يصيح كالديك فقال له: أصحابه لماذا تصيح هكذا؟ قال لهم هل يمكن للــدجاجات أن تبيض بدون ديك؟ وهكذا نجا جحا من المكيدة"[1]، يظهر جحا في هذا المقطع ســريع البديهة في تدبير هذه الحيلة والتفوق على أصحابه، وينم عن ذكائه من خلال وضــعهم في مقف يجب فيه الاستحياء من فعلهم، ومن ثمة كانت تــصرفهم موحيــا بغبــائهم، وارتباط هذه الثنائية بالحيلة يجعل مضمونها مختلفا عما كان لها في السابق.

وهذه الثنائيات الضدية تشكل " شفرة رمزية تتبني على فكرة أن المعنى يأتي من الاختلاف القائم على فكرة التضاد الثنائي على مستوى الثقافة البدائية من فصل العــالم إلى قوي وضعيف أو قيم ثنائية متعارضة "[2]، فمن خلال التضاد والتعــارض تــدخل الدوال باعتباطيتها عالم الرمزية، وتصبح الكلمات المتقابلة ثنائيا عبارة عــن ثنائيــات رمزية؛ كالبيت/المقبرة في قصة "بقرة اليتامى" حين يصبح البيت رمزا للموت والمقبرة رمزا للحياة، وفي قصة "علاء الدين والمصباح السحري" يأتي الكــوخ رمــزا للفقــر، والقصر رمزا للثراء، وفي قصة "قواعد اللعبة" تصير واجهة المحــل رمــزا للــسجن والبيت رمزا للحرية ويصبح الدال، ذو طبيعة إيحائية ومشكلا لدائرة رمزية واسعة في قصص الأطفال.

وتتعلق كل وحدة من هذه الثنائيات ببدائل دلالية كثيرة عنها فالثنائية الأولى مثلا تبدأ بوفاة الأم ومجيء زوجة الأب ومعاملتها تفضي إلى أنها سيئة غير عادلــة بــين أطفال الزوجة الأولى وابنتها وهذا يفضي إلى ثنائية أخرى، حب لابنتها وكره للطفلين،

1- آمنة أشلي: جحا في الحمام، المكتبة الخضراء، الشراقة، الجزائر، د ط، 1998. ص: د ر.

2- السيد إبراهيم: نظرية الرواية. ص: 243.

ر حياة الطفلين فيها؛ يفضي إلى ثنائية الحياة داخل المقبرة والموت داخل البيت، وتعلقهما بالمقبرة يفضي إلى ثنائيتين اثنتين الأولى الأم زوجة الأب، والثانية الضم والإبعاد، ويتضمن كل ذلك ثنائية أخرى المنح والعطاء، وهذه الثنائيات الدلالية متتالية متداخلة متناقضة فيما بينها في آن.

وهذه التقابلات الثنائية هي بمثابة محاور دلالية أساسية في قصص الأطفال، فالأم وابنتها تقعان على طرفي النقيض مع الزوجة الثانية وابنتها وبينهما تضاد فالزوجة الثانية تغار من أبناء الزوجة الأولى في قصة "بياض الثلج" وتحول الطفلة إلى خادمة في قصة "وريدة" و"سندريلا" وتحاول التخلص من الأميرة في قصة "سجينة المرآة" وتحقد على اليتامى في قصة "بقرة اليتامى".

وفي كل هذه القصص يتصرف الآباء إزاء هذه القضية بكل سلبية فقد باع الأب البقرة، في قصة "بقرة اليتامى" كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ويهملون أطفالهم ويتركونهم تحت رحمة معاملة الزوجة الثانية، وبسلبيتهم في هذا الجانب انصياع للمرأة من خلال الانقياد للزوجة الثانية "فمع إصرار الزوجة على رأيها ضعف موقف الشيخ الصلب فانصاع لرغبة زوجته"[1].

ويكون هذا الدور في تقابل مع الدور الأساسي للأب كرجل وكراع للأسرة لا كمنقاد تحت سيطرة الزوجة الثانية عوض أن يكون هوالحريص على مصلحة الجميع دون إهمال لأي طرف ومن ثمة يكون قائما بدور إيجابي.

وتمضي هذه الثنائيات المتقابلة في التتالي راسمة بذلك خطا خاصا لها في قصص الأطفال ؛ فتتحول من خلالها الدوال من المفاهيم الأكثر تجريدا إلى المحسوس المدرك الذي يمنح للطفل البعد الدلالي للدال من خلال صدى تتابع الدوال واستدعائها بشكل معين داخل القصة؛ مما يتيح له التنقل من مضمون إلى آخر يقابله، فالجهل والمعرفة؛ كمفهومان تجريديان متضادان يتم التعبير عن كل واحد منهما من خلال سلسلة من الدوال التي تعمل على تجسيدهما للطفل، وتقوم بتقريبهما إلى إدراكه، وبذلك

1- رابح خدوسي: بقرة اليتامى. ص: 4.

.

ومثال ذلك ما جاء في القصص التالية؛ "القاضي والحمقى"، و"الحالمة"، و"الرحالة ماهر" فماهر ابن الكاتب فتى "قوي الإرادة سريع البديهة رغم صغر سنه... وكان مجتهدا في دروسه كثير الإطلاع لتزداد معرفته، وكان همه الوحيد... أن يصبح رحالة كبيرا يجوب أنحاء العالم... وينشد المعرفة أينما تطأ قدماه"[1] فالقوة والإرادة والاجتهاد والمطالعة والترحال وطلبه للمعرفة في كل مكان كلها دوال تقود إلى المعرفة، وفي المقابل ابن الملك فتى "مشاغب، شرير، لا يعبأ بمشاعر الآخرين...ويحدثه والده عن الخير، وكيف ينتصر على الشر... ولكنه لم يكن يبالي بما يقوله والده، فكان يعامل الخدم بقسوة ويحتقر أبناء الشعب على عكس ماهر الذي كان متواضعا رحيما"[2]؛ فالدال مشاغب، شرير، عدم استماعه لنصيحة الأب، وقسوته واحتقاره الناس دلائل على الجهل والطيش والحماقة ويتصل بهذين المضمونين المتقابلين في القصة نفسها مفهومان لثنائية الظلم/العدل.

ويظهر مدلول الظلم بالإضافة إلى الجوانب التي سبق ذكرها في العبارات التي جاءت في المقطع السابق من خلال ما يحكيه الشيخ عن ملك ظالم: "أنا يا ولدي رجل حكيم كنت أقطن في بلدة كان يحكمها ملك ظالم، فكان يستشيرني في كل الأمور وخاصة الأمور الصحية، وذات مرة استدعاني وطلب مني أن أصف له دواء للعقم، وحينما أخبرته أنه لا أمل لشفائه، سجنني في هذه الشجرة... لقد قتل جميع الأطباء الذين أجمعوا على عدم شفائه"[3]؛ فسجن الرجل الحكيم لمجرد الاستشارة، وقتل الأطباء الذين أجمعوا على عدم شفائه يرجع لتفرد الملك برأيه رغم إجماع الحكماء على عدم إنجابه؛ فالتفرد في الرأي والأفعال التي قام بها هذا الملك دالة على الظلم، وفي المقابل الملك العادل الذي عاد بعد غياب فوجد ابنه تميم قد عاث فسادا في مملكته، يقول الملك لابنه: "تركتك من بعدي لترعى مصالح الناس، فخيبت أملي ...كيف سيكون موقفي

1- سمية سعادة: الرحالة ماهر. ص: 3.

2- المصدر نفسه. ص ص: 4-5.

3- سمية سعادة: الرحالة ماهر. ص: 10.

أمام الشعب؟ بئس ما فعلت"[1]؛ فهو متحسر على ترك ابنه خليفة له في غيابه، ويستحي من هذا الموقف الذي وضعه فيه ابنه أمام شعبه، وفي ذلك اعتراف بخطئه، ومن خلال هذه الدوال يتم تجسيد مفهوم العدل.

وهكذا يتمكن الطفل من العبور من المركب والعبارة إلى المضمون ومن ثمة إلى الإيحاء، وذلك ما سيساعده على الانخراط في القصة، والبحث عما تطرحه دلالتها وتفريعاتها المتعددة؛ ففي ثنائية الفقير/ الثري مثلا؛ فإن القصر يرتبط بالملك والملك بالامتلاك، ومنه إلى الحدائق الجميلة، والغرف الكثيرة والواسعة والتحف النادرة، فإلى الترف، وكل ذلك يحيل على الثراء ففي قصة "سامر وطارق في جزيرة العجائب"؛ فقد "دخل الثلاثة إلى قاعة واسعة في غاية الفخامة والأناقة... وقال سامر بعد أن أطل من النافذة إنها حقا أجمل حدائق الدنيا.. وأروع طيور الأرض... ثم أن الطفلان ناما فترة شعرا خلالها بكثير من الراحة والمتعة لم يعرفاها من قبل"[2]؛ فكل شيء ممتع في القصر، وكل ذلك يستدعي الثروة والغنى وعنه يتولد الشعور بالمتعة والترفيه عن النفس.

وفي مقابل ذلك يأتي الكوخ مرتبطا بالحاجة والعوز ومنه إلى الفقر؛ ففي قصة "في جزيرة العمالقة" عندما أراد "سامر وطارق" النوم؛ "أخذهما أحدهم إلى كوخ غير بعيد، وطلب منهما أن يتمددا فوق فراش من الحشائش اليابسة"[3]، فدخول الكوخ يقضي إلى فراش وهو من الحشائش اليابسة، وهل نومها على هذا الفراش سيشعران عليه بالراحة كما شعرا بها لما ناما بالقصر؟، واليابس رمز للقحط، وكل ذلك يستدعي الفقر وعنه يتولد شظف العيش.

وإن قيل أن الصغار يفتقرون لعملية التأويل المؤسس على التكثيف اللغوي فالجواب على ذلك بأنه يتم تعويض ذلك بواسطة تصور ينطلق من اللغة ولا يبنى عليها، ولذلك تعتبر تقنية الثنائيات التقابلية مساعدا على استدعاء التصورات المختلفة

1- المصدر نفسه. ص: 14.

2- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العجائب. ص: 9 .

3- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العمالقة. ص: 61.

المتعلقة بالشيء وضده، أو الجانب التجريدي وما يقابله في الواقع، ومن خلال فعل التصور الذي ينمي دقة الملاحظة وينشط الذهن يتم إدراك المفاهيم المجردة.

ومثال ذلك الكيد الذي يرتبط بالتنكر الذي يستدعي بدوره جانبا ماديا كاللباس وتغيير الهيئة، من خلال حشد الصفات المادية في القصص التالية "بياض الثلج" وفي هذه القصة تقوم زوجة الأب بالتنكر في هيئة عجوز "تنكرت في زي عجوز بائعة... فعرضت عليها شراء مشط ولما جربته اقتربت منها العجوز وغرزته في رأسها فسقطت مغمى عليها"[1]؛ إن صورة العجوز وعرضها للمشتريات، وغرسها المشط في رأس "بياض الثلج" تتحول هذه الدوال من خلال اتساق هذه الأفعال الحسية في الواقع اللغوي إلى واقع مجسد وإلى مشهد مادي يمكِن تصوره وإدراكه بيسر من قبل الطفل، ومن هنا يقوم بربط فعل التنكر بفعل الاعتداء ومنه إلى كرهها وكيدها "لبياض الثلج"، ويعد ذلك من صميم الفعل السيميائي الذي يقول عنه "بارت" بأنه يصور أكثر مما ينقب[2].

وفي القصة نفسها تنكرت زوجة الأب مرة أخرى في "زي قروية ملأت قفتها تفاحا مسموما... ولما وجدت بياض الثلج تظاهرت بالعطف عليها وناولتها تفاحة... ولما كانت جائعة أكلت التفاحة..."[3]؛ فصورة القروية، وصورة قفة التفاح المسمومة، والتظاهر بالعطف، وإعطاء التفاحة، وأكل الطفلة لها؛ كلها مظاهر تخفي وراءه بواطن، و"علامات تقود إلى معرفة الأفراد"[4].

ومن هنا تتحول الدوال اللغوية إلى مشاهد وصور قريبة من مدركات الطفل، وتعمل تلك الصفات على تقريب الدال من الطفل عن طريق الإشارة وإثارة الانفعال، مما يؤدي إلى تحويل الصور الذهنية من خلال الوصف إلى صور يتم التواصل معها حسيا، وبذلك تقترب أكثر إلى إدراك الطفل ونفسيته، ويؤدي ذلك إلى التلذذ بفعل القراءة ومنه استمتاعه بما هو ذهني قائم على الفهم والتجريد وربط التنكر بالكيد،

1- مجهول المؤلف: بياض الثلج. ص: د ر

2- ينظر، رولان بارط: درس السيميولوجيا. ص: 26.

3- مجهول المؤلف: بياض الثلج. ص: د ر .

4- أمبتو إيكو: آليات الكتابة السردية. ص: 37 .

سيمياء النصوص النسقية:

بما أن اللغة تملك خاصية التحول الدلائلي على مستوى المدلولات لتغـرق بعـد ذلك في اللامتناهي من خلال السياق والتغيرات التي تطرأ على مكوناته، ويؤدي ذلـك إلى تحولات في الدلالة اللغوية، ومن خلال هذه العملية تمر اللغة أيضا من مجال القيم الأساسية لها إلى مجال القيم الاجتماعية والسياقية، ومنه إلى "الشفرة الثقافية وتتـصل بعلوم أو معارف قائمة سلفا ويحيل إليها النص، مستفادة من الثقافة نفسها التـي تنتمـي إليها، كالأمثال والحكم والأقوال المأثورة"[1]، والآيات القرآنية وهي سمة جوهرية في قصص الأطفال.

ونظرا لما شحنت به قصص الأطفال من نصوص أخرى، وإغراقها أحيانا فـي هذا الفعل محاولة بذلك إقناع الطفل بوجهات نظر معينة، أو دافعة إياه إلى التمسك بقيم خاصة ورابطة له بالثقافة التي يوجد ضمنها، ومع كثرة توارد تلك النصوص في بعض الأحيان فإن ذلك سيجعلها مستعصية على إدراك الطفل، وتحتاج لمرجعيـة خارجيـة تكون سندا يمكن من فهمها وإلا أصبح فعل القراءة مجرد نقل لما هو مكتوب إلى مـا هو مسموع.

فكيف مثلا يمكن للطفل عند قراءته لهذه الآيات التي وردت في قـصة "المتكلمـة بالقرآن": "لما سألها الشيخ عن الزواج فقالت: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَسۡـَٔلُواْ عَنۡ أَشۡيَآءَ إِن تُبۡدَ لَكُمۡ تَسُؤۡكُمۡ ﴿١٠١﴾[2] ﴾"[3]؛ أن يفهم هذه الأشياء، ولا وجود إلى ما يـشير إليهـا فـي

1- السيد إبراهيم: نظرية الرواية. ص: 243.

2- سورة المائدة، الآية 101، وذكرت في قصة ، محمد المبارك حجازي: المتكلمة بالقرآن. على أنها الآية 103. وهذا خطأ

3- محمد المبارك حجازي: المتكلمة بالقرآن. ص: 11.

القصة؟ وأنّى له أن يفهم الأحكام التي تنطوي عليها الآيات التي وردت فيها، وتطلب منه عدم السؤل في مقابل مرحلة يكون فيها الطفل كثير السؤال لمعرفة الأشياء، وكيف سيفهم تزاحم تلك الآيات في هذه القصة والتي لا تتكلم فيها تلك العجوز ولا ترد على سؤال إلا من خلال آية من القرآن الكريم بلغ عددها ثلاثين آية[1]، وذلك ما سيخرجها من مجال قصص الأطفال، وإذا كان هذا الإغراق للقصة في هذا الجو القرآني فإن ذلك يشير إلى محضن قصة الطفل عند الكاتب محمد المبارك حجازي، والمجتمع الذي يعيش فيه، والطفل الذي يكتب إليه وإن كانت هذه القصة قد فاقت حدود إمكانية الأطفال في عملية التلقي والتفسير.

وتصير هذه "النصوص المحاورة للنص القصصي عبارة عن حوارات كما يسميها إيكو[2]، وذلك في مستوى إيحائها وليس في مستوى بنية القصة، وهذه النصوص المستعملة تحيل على التجارب السابقة للشعوب وسبرها للحياة، وتشكل بذلك سننا ثقافية تعتمد على مكونات قائمة على المعرفة الكونية، فاستدعاء القاص لنصوص بعينها إلى داخل القصة تكون هي نقطة بداية المحاورة النصية؛ فمثلا عند ذكر حيوان أو "شجرة لحظتها يتوقف السارد عن الحكي، لكي يقدم لنا درسا في علم النباتات والباأوباب* إنها فكرة كثيرة التداول"[3]، فلا شك أن هذه النصوص تقدم جوانب علمية في قصص الأطفال، ويستفيد منها الطفل في تنمية موسوعته العلمية والمعرفية.

وما يتصل بهذه الجوانب ما ورد في قصة "المعزة الصينية" حين توقف الكاتب للتعريف بهذا النوع من الماعز: "إن المعزة الصينية من أصل ونسل ذلك الماعز الجبلي المتوحش الذي لا يعيش إلا فوق الصخور في أعلي الجبال... لقد رأينا هذا الحيوان في حدائق التسلية بالجزائر، وتعجبنا من قوة تلك القرون وصلابة جذورها وهي خارجة من رأس يتحمل صدمات الصخور والمناطحات... للمعزة الصينية أيضا شعر أسود جميل يتدلى من جسمها ويتساقط كل عام فتأخذه الطيور لتنعيم أعشاشها...

1- ينظر، المصدر نفسه.

2- ينظر، أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية. ص: 41.

*- الباأوباب: نوع من الشجر الاستوائي في ثمره لب يؤكل.

3- أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية. ص: 45.

أخرى.

وإذا كان هذا النص يتعلق بما هو علمي فإنه يدخل ضمن ما هو ثقـافي أيـضا "ويمكن أن نسمي هذه الشفرة بشفرة الإحالة Référence code، لأنهـا تـضفي علـى السياق أساسا من المرجعية العلمية أو الأخلاقية"[2]، وهذه القيم الأخلاقية هي الأخـرى حاولت قصص الاطفال تجسيدها من خلال بعض الأقوال المأثورة في " تزول الجبال ولا تزول الطبائع"[3].

يقوم هذا التصور على تقابل ثنائي بين لفظي "جبال وطبائع" أي بين ما هو ثابت قار وتمثله الجبال وبين ما هو متغير متحول غير ثابت وتمثله الطباع ومع ذلك يـزول الثابت ولا يزول غير الثابت في إشارة إلى عدم تغير سلوك وزوال طبـائع الـبعض، وفي ذلك إشارة أيضا إلى المكر والحيلة والمراوغة التي شب عليها "جحا"، ومن ثمـة "هل يصلح العطار ما أفسده الدهر"[4]، ويتقاطعان مع قول مأثور آخر "من شـب علـى شيء شاب عليه"[5]، وبإحاءات هذه النصوص المختلفة تخلق باستدعائها داخل القـصة كمضامين متعددة براهين للطفل على فساد بعض الجوانب الاخلاقية للفرد في المجتمع، ويصبح واقع الأشياء "منظومة من الأشكال الرمزية التي يصوغها الـوعي البـشري

1- نور الدين رحمون : المعزة الصينية. ص: 9. 10 .

2- السيد إبراهيم: نظرية الرواية. ص: 246، عن : R. BARTHES. S/Z. pp: 17-18.

3- فتيحة أشواق صالحي: مسمار جحا. ص: 12.

4- رابح خدوسي: عروس الجبال. ص: 13.

5- نور الدين رحمون: بين مكائد الذئب وحيل القنفذ. ص: 5.

الجمعي"[1]، وقد تقترب من مضمون القصة، وقد تبتعد عنها من خلال دلالاتها المتعددة والمتداخلة.

وهذه النصوص إذا كان لها هذا التصور داخل قصص الأطفال كنسق أدبي فإنها بانتقالها إلى نسق آخر ترتبط بأشياء أخرى، كدخول مقولة "من شب على شيء شاب عليه" داخل النسق العلمي أين تتحول إلى دليل يتم اعتماده من طرف "جان بياجي" للتفريق بين مراحل النمو عند الطفل، وذلك من خلال التجربة التي قام بها في معهد "روسو" Rousseau للتفريق بين هاتين المرحلتين، مرحلة 9-11، ومرحلة 11-15 من خلال "إعطائهم عشرة أمثال ذات نسق معين منها مقولة "من شب على شيء شاب عليه"، وأيضا "الجداول الصغيرة تصنع الأودية العظيمة"، وبإعطائهم 12 جملة مبعثرة ومن دون ترتيب، 10 منها ترمز على التوالي، وفي شكل جديد، وتعني الفكرة نفسها الموجودة في الأمثال المقدَّمة؛ مثل: من الصعب التخلي عن العادات القديمة التي توافق "من شب على شيء شاب عليه"، والمطلوب من الطفل القراءة الجيدة لها ثم إيجاد الجمل التي تناسبها أو توافقها، والذي حدث مايلي: بالنسبة للأطفال 9، 10، 11. في معظم الحالات لايفهمون هذه الأمثال؛ ولكن يعتقدون بفهمها ولا يحاولون معرفة معانيها الأدبية والخفية، رغم أنها من حيث خصائصها اللفظية كانت تعجبهم كثيرا، وفي معظم الحالات يعتقدون بفهمها الدقيق"[2] في حين أن أطفال المرحلة الموالية كانوا أكثر فهما لها ومستوعبين لتفاصيلها، وهكذا تصبح هذه النصوص علامات دالة على اختلاف مرحلتين من عمر الطفل، وبتعدد الأنساق التي توجد فيها يقودها ذلك إلى أن تصبح علامات متعددة على أشياء متعددة يدخلها ضمن ما يسميه بعض الباحثين سيمياء داخل سيمياء.

وهذه الأمثلة المستقاة من التجربة الإنسانية الموروثة، تكشف عن سلبيات الحاضر في القصة وإيجابيات الماضي، وتبشر بمستقبل يجب التأكيد عليه وبما يجب فعله، ومن وراء ذلك إرادة غرس القيم في الطفل وتقريبها إليه، لتغدوا الثقافة في بعض

1- معن الطائي: الذات والممارسة السردية: مجلة علامات. ص: 51.

2- Jean Piaget:Language and Thougth of the Child,The Humanities Press,New York,Ed 3,1956.PP:128,129.

جوانبها جملة من المعارف المشتركة بين الذوات المنتمية إلى فئة اجتماعية معينـــة[1]، وبناء على ذلك يمكن بناء تصورات ومؤولات أخرى لدلائل نسقية في قصص الأطفال كما يمكن تحديد العوالم الممكنة لها في تلك القصص.

وبما أنها معارف جمعية تفد على القصة فإنها تقرر انتماء القاص الاجتمـــاعي والثقافي في قصص الأطفال في الجزائر؛ وذلك من خلال صوت القاضي الذي يستنجد به في قصة "القاضي والحمقى"؛ قال القاضي: "لقد أضعتم من وقتي الكثير...انطلقــوا أيها الرجال الأنكاد إلى المدارس، وتعلموا الحكمة والمعرفة، فلو لا جهلكم وحماقتكم ما حدث لكم كل ذلك"[2]، فهذا القول للقاضي يرتبط بالذاكرة الجماعية، ودعوة منـــه إلـــى اكتساب المعرفة والتعلم لمن لا لاكتساب له عله يخرج مما هو فيه؛ فقـــد ظـــل أحـــد الحمقى على غبائه حتى وإن "غسلوه وكفنوه ووضعوه علـــى المحمـــل ليـــذهبوا بـــه ويدفنوه"[3]، فلغبائه يقبل هذا الوضع، ولولا الجزار ما نجا مما وضع نفسه فيه، ويرتبط هذا التصور بهذا القول:[4]

لكل داء دواء يستطب به   إلا الحماقة أعيت من يداويها

إن المواقف المتكررة الدالة على حماقة الحمقى يتكرر الدال هو الأخرى للدلالة علـــى حماقتهم، وفي ذلك تأكيد على أن الحماقة مرض يجب مداواته رغب صعوبته، وفـــي ذلك إشارة إلى أن الأحمق يأخذ الوقت الطويل لتخلص من دائه، وذلك ما سعت إلـــى معالجته قصة "القاضي والحمقى" في شفاء اثنين وبقاء الثالث، وفي ذلك أيضا إشـــارة لاستعصاء مداولة هذا المرض، وهكذا يُثبت القاضي ما قاله المجتمع، ويـــستفيد منـــه القاص من خلال استرجاع الماضي ليجعل الحاضر في بعض جوانبـــه مبنيـــا علـــى البديهي الواجب التسليم به في بعض المواقف المحدودة التي ليس بالإمكان أن يعالجهـــا العلم، طالما حكم عليها الوعي الجماعي بذلك فتتداخل الدلالات وتصبح الطباع السلبية مرضا يسعى إلى الاستشفاء منه والبحث عن الدواء له.

1- ينظر، سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، ج 1. ص: 41.

2- رابح خدوسي: القاضي والحمقى. ص: 09.

3- المصدر نفسه . ص: ص ن.

4- المصدر نفسه. ص: 13.

وسلم": "أطلبوا العلم من المهد

إلى الحد"[1]؛ ففي استناد القصة إلى هذا الحديث يرتبط هذا الدال في النص بمجموع القصة فالحمامتان رمز للطفلتين، وفيهما مستقبل الوطن، وحراسة الوطن تتطلب العلم؛ والعلم يتطلب الاجتهاد والصبر والاجتهاد كما أنه لا يحدد بزمن ولا بمكان فالعلم استمرارية يجب أن يطلب من المهد إلى اللحد، وفعل الأمر الذي يرتبط بالمهد إلى اللحد فيه توجيه وحرص ومثابرة، وفي الحرص تكمن الحراسة فلا حراسة لوطن دون حرص على العلم، وإن كان هذا الحديث ضعيفا عند أهل الحديث، إلا أن اتصاله بشخص النبي "صلى الله عليه وسلم" في هذا المجتمع؛ فإن ذلك يجعل طلب العلم يرتبط بما أمر به صادق أمين، ويقوي الحرص عليه، وتصبح قدسية العلم والوطن كقدسية الحديث، من خلال دخوله ضمن تصور خاص بالثقافة الإسلامية.

واستنادا إلى هذه الثقافة فإن المفردات والعبارات تأخذ طابعا رمزيا خاصا من خلال الثقافة التي أوجدتها فهذه العبارة في قصة "مصعب بن عمر" "الشهادة أو النصر"[2]؛ فهذا الاستعمال الذي تصوغه اللغة وتركبه القصة تجعل منه شعارا؛ وقد كان ذلك في غزوة أحد، وكان شعار مصعب والمسلمين فيها هو الاستشهاد في سبيل الله ونصرة الإسلام، ويصبح مصعب رمزا للشهادة والفداء، "ووقف الرسول صلى الله عليه وسلم يودّعه بهذه الكلمات القرآنية:﴿ مِّنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا۟ مَا عَـٰهَدُوا۟ ٱللَّهَ عَلَيْهِ ﴿٢٣﴾ ﴾[3] "[4].

1- الطاهر يحياوي: حمامتان تحرسان الوطن، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 1990. ص: 5.

2- أحمد شوحان: مصعب بن عمير، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 1990. ص: 11.

3- سورة الأحزاب، الآية:23.

4- المصدر نفسه. ص: 15.

وإذا كانت "أم مصعب" قد رفضت الدخول في الدين الجديد فإن العمال الــذين تأمّر عليهم "السندباد" في قصة "الفاجعة" امتثلوا لطلبه عندما عين مسؤولا عليهم؛ يقول "السندباد": "فقلت لهم أشكركم على التكريم ولكني أطلب منكم أن لا تتحنوا لبشر مطلقا، وإنما افعلوا ذلك مع خالقكم سبحانه وتعالى فقط، فتناظروا فيما بيــنهم وأشــاروا إلــيّ بالقبول والرضا"[1]، فالأمر من خلال صيغة النهي "لا تتحنوا" فيه انتقال مــن عــادات اجتماعية تمثل ثقافة التعظيم والانحناء للملك والعظيم فيهم إلى ثقافة أخرى لا يكون فيه الانحناء لبشر مهما كانت مكانته بل للخالق وحده سبحانه وتعالى.

وتقع هذه النصوص في صميم منظور التحليل السيميائي "لكريستيفا"؛ لأن النص عندها متحول عن نصوص أخرى، ويحيل عليها وعلى بيئتها الإنــسانية والاجتماعيــة والثقافية والتاريخية، كقصة "حيلة أرنب" التي تتقاطع شكلا ومضمونا مع قصة "الأرنب وملك الفيلة"[2] لابن المقفع*، أو فكرة قصص "مغامرت سامر وطارق" "التي اســتلهمها خضر بدور من رحلات جالفير لجونتان سويفت Jonathan Swift (1667- 1745)... ومن دلائل هذا التأثير تشابه الحوادث في القصص التالية: بين قصة "سامر وطارق في جزير ة الأقزام" وقصة "جالفير في بلاد الأقزام" وكذلك بين قصة "سامر وطارق فــي جزيرة العمالقة" وقصة "جالفير في ربلاد العمالقة"[3].

كما أن قصة "وريدة" متحولة عن قصة "سندرلا" وهي من القــصص العــالمي، وقصص "السندباد" مرتبطة بقصص السندباد المعروف إلا أنها تخلو من بعض الغرائب

1- محمد المبارك حجازي: الفاجعة. ص: د ر .

2- ينظر، عبد الله ابن المقفع: كليلة ودمنة، مكتبة الحياة، لبنان، د ط، 1969. ص: 272.

*- ابن المقفع :هو عبد الله ابن المقفع بن دازويه، أديب فارسي الأصل (724- 759)م

3- العيد جلولي: النص الأدبي للأطفال في الجزائر . ص: 137.

مثل هذا الفعل المتعلق بعادات بعض الأقوام فإذا؛ "ماتت المرأة يدفنون معها زوجها بالحياة، وإن مات الرجل يدفنون معه زوجته بالحياة حتى لا يتلذذ أحد منهم بالحياة بعد رفيقه"[1]، وهذه الطقوس الاجتماعي في الدفن شبيهة لغرائب كثيرة عرفها "السندباد البري" عن حياة المجتمعات والأمم التي زارها، وهي بذلك تشكل عادات الشعوب وأخلاقهم وثقافتهم، وتبين عن الاختلافات بين الشعوب والأمم كدفنه لابنته بمقبرة المسلمين في قصة "الفاجعة".

وتصبح الأطعمة والأشربة في قصص الأطفال بمثابة علامات ثقافية دالة على ما يتميز به مجتمع من المجتمعات عن مجتمع آخر، ويصبح الدال اللغوي ليس تعيينا للطعام أو للشراب، أو تحديدا لما يؤكل أو يشرب بل يضاف إليه أنه محدد للشعوب والمجتمعات وثقافتها، فالثقافة الغذائية "للسندباد" تقع خارج الثقافة الغذائية لمجتمعات أخرى؛ فهناك الأقوام الآكلة للحوم البشر والشاربة للماء الجهنمي، وهناك أقوام يأكلون القردة، وآخرون يأكلون الضفادع، وكل ذلك يشكل ثقافة غذائية خاصة بكل مجتمع.

وبناء على ذلك فإن المجتمعات لا تعرف من خلال أسماء تحددها بل من خلال ثقافتها الغذائية، وكانت حيلة "جحا" في قصة "جحا في المطعم" مبنية على ذلك التصور من خلال معرفته للمقصى من طعام المجتمع الذي يعيش فيه، فهو مجتمع لا تدخل الحشرات وخاصة الذباب في ثقافته الغذائية ويُعتبر الذباب فيها قذارة؛ وبالتالي لا يدخل في النظام الغذائي لمجتمع "جحا" ومن ثمة استعمل تلك الكمشة من الذباب في الطعام، وقال: "يا صاحب المطعم... يا ناس انظروا كيف يقدمون لنا الطعام مملوءا بالذباب"[2]، وهكذا ينجح في حيلته ولم يدفع ثمن ما أكل، ولو كان في مجتمع تدخل الحشرات في نظامه الغذائي لما تمكن من تنفيذ خطته ولدفع الثمن باهظا.

ويصبح اللباس هو الآخر شفرة ثقافية وتاريخية من خلال الدال اللغوي التالي: "كانت أمه غنية... تكسوه أحسن الثياب وأجملها... وتشترى له النعال الحضرمية"[3]؛ فقد كان ينتعل الأحذية الحضرمية، وهو ما يعرف اليوم باللباس الحامل للعلامة

1- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص: 100.

2- آمنة أشلي: جحا في المطعم. ص: د ر .

3- أحمد شوحان: مصعب بن عمير. ص: 3.

من جهة، وترف وثراء هذه الأسرة وطبقتها الاجتماعية من جهة أخرى، ويعود الدال اللغوي "حضر موت" بالطفل أيضا إلى مدينة تاريخية، وإلى حاضرة اقتصادية في شبه الجزيرة العربية، ويرتبط الطفل بالتاريخ من خلال السيرة الذاتية "لمصعب بن عمير"، وبناء على ذلك يكون حكي الماضي من" أجل تنوير الناس و أخبارهم بما حدث و من اجل الإشارة إلى أن هذه الأحداث البعيدة لها أهميتها راهنا"[1]، وراهن تلك السيرة الذاتية الموجودة في النص هو ذلك النموذج الذي يمكن الاحتذاء به في مرحلة يسعى فيها الطفل إلى التقليد وتكوين ذاته.

وهكذا تتداخل المعاني والرموز ويغدو اللباس والطعام ليس مجرد أشياء خاصة بذلك الغرض النفعي المعروف لها، ويصبح لها دور في تمثيل الشعور، والفكر والحضارة والمجتمع، وهكذا تصبح هذه الرموز متعددة الإيحاءات، ولا ترتبط بمعنى واحد، ولا ينظر إليها كما جاءت في مستواها المعجمي؛ فالتصورات الخاصة التي يدرج الدال ضمنها هي التي تقوم بمنح الدال هوية والمدلول وجودا.

ومن خلال دخول الدال داخل نسق القصة يكتسب مدلوله وزيّه، ويصبح الزيّ اللباسي الذي ترتديه الدمية، والذي كان عبارة عن نقاب ولحاف؛ تقول الدمية "لسارة" "تعالي أخرجيني من سجن الواجهة وكفن اللحاف"[2]، وفي موضع آخر تقول القصة: "كشفت عن وجهها النقاب، ونزعت عنها اللحاف لتجدها في فستان جميل ووجه مشرق جميل"[3]؛ إن "سارة" على صغرها تقول عن اللحاف أنه كفن وبالتالي هو رمز للموت، وهو لباس ليس جميلا لأنه عندما أزالت عنها اللحاف وجدتها ترتدي فستانا جميلا، فاللحاف والنقاب كلباس في الثقافة التي توجبه ترى فيه سترة للمرأة، وهو في ثقافة الآخر الرافض له يصبح لبسا تقليديا غير جميل، وهو ضد التقدم والتحرر، ويصير كفنا يجب خلعه.

1- أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية. ص:45.

2- فاطمة الزهراء شيخي: قواعد اللعبة. ص: 13.

3- المصدر نفسه. ص: ص ن.

وإذا كان الزي اللباس كدال قد اتخذ هذا التصور الفكري الذي يفوق مـــدركات الطفل، فإن القميص يأخذ تصورا آخر من خلال الآية الكريمة في قصة "يوسف (عليـه السلام) وامرأة العزيز"؛ "وتقدم أحد أقرباء العزيز، وقال: إن كان قميص يوسف قدّ مـــن دبر بمعنى أنها المتعدية " فكان الحال كذلك"[1]، إن القميص وموضع قدّه يحدد المعتــدي ويتحول إلى دليل مادي وحجة على براءة يوسف عليه السلام، ويصبح وســيلة ماديــة يستعملها القانون لتبرئة المتهم في حين أن القميص في اللسانيات هو ثوب يلبس ويستر موضعا معينا من الجسم، وهو هنا بالإضافة إلى أنه يقوم بالوظيفة المعروفة له يقــوم بوظيفة أخرى تتمثل في الكشف عن مرتكب الإثم ولتأكيد براءة البريء أوردت القصة قوله تعالى: ﴿ قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَن نَّفْسِي ۚ وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِن كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ ﴿٢٦﴾ وَإِن كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ ﴿٢٧﴾ فَلَمَّا رَأَىٰ قَمِيصَهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِن كَيْدِكُنَّ ۖ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ ﴿٢٨﴾ يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَٰذَا ۚ وَاسْتَغْفِرِي لِذَنبِكِ ۖ إِنَّكِ كُنتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ ﴿٢٩﴾"[2] ﴾"[3].

وبتوظيف القصص لهذه النصوص تغدو قصص الأطفــال حافلــة بحــوارات نصوص كثيرة، وتحضر كأدلة تشير إلى موضوعات ترتبط بموسوعة الاستعمال التي يعتمد عليها الكاتب في تصوراته أثناء كتابة القصة ومحاولة تشكيل قناعة مــن يكتــب إليه.

والخلاصة أن عملية استدعاء النصوص والانتقال من النص الأول في القــصة إلى النص الثاني خارج القصة محكوم بما يضيفه الثاني إلى الأول "من لقــاح ثقــافي، ويضيف قيما جديدة أو معدلة إلى المضمون الأول"[4]، وينم عن مراد القــصة وثقافــة الكاتب وارتباطها بالقديم ثم ربطه بما هو حاضر فتتخاصــر جدليــة الماضــي مــع الحاضر، ويرتبط الطفل بموروثه القديم وبمحيطه الثقافي، كما يوحي التعدد الرمــزي

1- محمد المبارك حجازي: يوسف عليه السلام وامرأة العزيز، ترانسباب، الجزائر د ط، د ت. ص: 10.

2- سورة يوسف، الآيات: 26. 27. 28. 29 .

3- محمد المبارك حجازي: يوسف عليه السلام وامرأة العزيز. ص ص: 10. 11.

4- سعيد بنكراد: سيمولوجية الشخصيات السردية. ص: 47.

سيمياء العدد

غدا عالم اليوم عالما رقميا يعتمد في كثير من مناحيه على الأرقام Les Chiffres، وأضحى التعامل معها بمثابة شفرات تستعمل في كثير من المجالات الحاسوبية، وعالم الانترنيت والحياة اليومية، وبالإمكان استعمال الأرقام لتشفير الملفات الخاصة والقنوات، وأجهزة الإرسال والاستقبال، وأصبح الرقم في الهاتف المحمول مثلا علامة على المتصل؛ فبمجرد معرفة الرقم تعرف المتصل، أو البلد، أو رقم رمز الخط على الشركة أو المؤسسة.

وإذا غدا اليوم الحال هكذا، فإن ذلك يعود إلى عهد وضـــع الأعـــداد والحـــساب والاهتمام الكبير الذي حظي به هذا الجانب، فهي وسيلة العد في الرياضيات؛ والعدد في منظومته الرياضية ليس تجريدا أوشياء، و ليس انطباعا ذاتيا، " فالعدد ليس تجريدا ينشأ عن النظر في الأشياء بالطريقة التي نجرد بها اللون والوزن والصلابة، كما أنه لـــيس صفة لما تكون عليه الأشياء... والعدد ليس شيئا فيزيائيا، كما أنه لـــيس شـــيئا ذاتيـــا، والعدد كذلك ليس نتيجة إضافة شيء إلى شيء آخر"[1].

إن المنظور الرياضي يجعل العدد يحمل قيمة خاصة في ذاته تميزه عن غيـــره من الأشياء والصفات والانطباعات، وكذا عن غيره من الأعداد، فالصفر مثلا؛ عدد لا ينطوي على شيء، وذلك مما يحدد قيمته، وإذا انطوى تحت تصور آخـــر فإنـــه " لا يندرج تحت هذا التصور أي شيء، وتبدو أداة النفي "لا" كما لو كانت بديلا للعـــدد "0" صفر"[2].

وإذا كان بالإمكان استبدال الصفر من هذا المنظور "بلا شيء" فهذا يعنـــي أن استعمال الأعداد في منظومة أخرى غير منظومة الرياضيات من المؤكد أنـــه يكـــسبها قيما أخرى، ويربطها بدلالات جديدة، وتصورات وانطباعات سيكولوجية أخرى، ومثال ذلك نظام الأعداد في الفنادق، والهواتف وأنظمة التشفير المختلفة، فمثلا الرقم "35" على باب غرفة فندق يكون الرقم 5 علامة رقم الغرفة ورقم 3 يشير إلى رقم الطابق، فكأن الآحاد ترمز للغرف والعشرات للطوابق، ولا علاقة لرقم "35" بالعدد الإجمالي للغرف فإذا كان آخر غرفة في الفندق رقمها "35" فإن عدد الغرف لا يزيد عن "15" غرفـــة، خمس غرف في الطابق الأول وخمس في الثاني وخمس فـــي الثالـــث، ومـــا يمكـــن ملاحظته على هذا النوع من التنظيم أن الأرقام تستعمل استعمالا استبداليا ويستنتج منه أن "35" لا يعني وجود "35" غرفة في الفندق حسب العدد الرياضي.

وعليه فإن الرقم يكتسب دلالة وطاقة رمزية لا تتعلق بالقيمة الرياضية دائمـــا، فالعدد الرياضي قد تكون له القيمة نفسها، وقد تصبح له قيم جديدة ويؤدي وظائف غير

1- جوتلوب فريجة: نظرية الأعداد بين الابستمولوجيا والانطولوجيا، تر: محمد محمد قاسم، دار المعرفة الجامعية، د ط،1991. ص: 58.
2- المرجع نفسه. ص: 59.

وظائفه في الرياضيات، وباكتسابه لكل ذلك في قصص الأطفال يصبح سيميائيا علامة ترمز إلى أشياء تختلف عما لها في الرياضيات، وذلك ما اشترطه "بيرس" لكي تؤدي العلامة وظيفتها، مع معرفة المفسر لركيزتها وموضوعها.

أما عن صلة الأرقام بالطفل فإنه ينشأ وهو لا يدرك الأعداد، ويبدأ تعرفه عليها حسب مراحل نموه إذ يحفظ الأعداد بين سن 2 و 6 سنوات، ثم تتطور مفاهيمه لها، وطرق تعامله معها من حيث مختلف العمليات الرياضية؛ من جمع وطرح وضرب وقسمة، ويكون إدراكه لها ما قبل سن 11 قائما في معظمة على الحفظ، أما بعد هذه السن فإن إدراكه لها يكون تجريديا.

وقد يكون للطفل في مرحلة من مراحل نموه تصور خاص للأرقام، وذلك حسب مدركاته الحسية وتصوراته، فقد يحب رقما دون سواه من الأرقام لأن لاعبا بعينه يحمله على قميصه؛ فيصبح الرقم علامة على اللاعب وإن كان لا يعرف اسمه، ومن هنا ينوب الرقم مناب الاسم، ويصبح الرقم بهذا التحديد شبيها باسم العلم، كما يصبح دالا على الانتماء لفريق أو لبلد بعينه.

وتكثر الأعداد في قصص الأطفال في الجزائر، وتنتشر فيها بشكل واسع وأكثرها شيوعا الأعداد من "1 إلى 10" بالإضافة إلى أرقام أخرى سيأتي ذكرها، وهي تحيل على مفاهيم عديدة، وترتبط بدلالات مختلفة، وأصبحت بمثابة علامة تتعلق بالمعتقد، والثقافة والمجتمع والنفس والعلم، بالإضافة إلى علامات أخرى حددتها لها القصص.

وسيتم التطرق للأعداد كعلامات أو رموز في بعض القصص كنماذج حسب نظام ترتيب الأعداد المعروف:

العدد "1":

يعد العدد واحد من بين الأعداد الأولية "وهي تلك الأعداد التي لا تقبل القسمة إلا على نفسها أو على "1" وبالتالي إلغاء مضاعفات هذه الأعداد"[1]، وهو أول ما وضع من الأرقام ويرمز إلى الأحادية في كل شيء، ولا ثنائية معه، ويتصف العدد "1"

1- موسوعة القرن: الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط1، 2006. ص: 321.

شخصية من شخصياتها؛ وهو

بمثابة علامة عليها، فقد أعد الخدم شخصيات هذه القصة وليمة للملك وحاشيته، تقول القصة: "نودي على أولنا وقدمه الخادم للنار على الملإ... ثم نودي على الثاني والثالث والرابع"[1]، فالعدد هنا يقوم بتحديد شخصية من بين المقدمين للوليمة، ويصبح العدد بمثابة علامة مميزة لها، كما أن ذلك يشير إلى النظام الذي تتبعه السجون في تسمية السجناء بأرقام.

أما في قصة "زينب في حديقة القمر فإن العدد واحد له دلالة مختلفة؛ " قبل العيد بيومين حضرت أمي عجينة الكعك ثم أخذت تقطعها... وتقوم بتصفيفها في أطباق نحاسية براقة استعدادا لإرسالها إلى المخبزة مع واحد من أولاد الجيران"[2]؛ إن واحدا هنا يشير إلى أي واحد كان من أبناء الجيران لا على التعيين، وهذا الواحد علامة دالة على أن هذه الأم لا تملك ولدا، وتقول القصة أيضا: "عندما أتمت الأم عملها نادت على واحد من أبناء الجيران فجاءها مسرعا"[3]، وهذه إشارة مع منطق التكرار يؤكدان عدم وجود أبناء ذكور لها.

ويرمز العدد واحد في سياق آخر إلى الأحادية، وإلى الوحدة التي تعانيه الشخصية

الشخصية ما قبل الازدواج؛ فقد جاء في قصة "سجينة المرآة" أنه "في يوم من الأيام وبينما هو (الملك) وابنته الوحيدة في الصيد استلمت زوجته الملكة "نور" طردا مليئا بالتمر، وكم كان يبدو شهيا. مدت يدها وتذوقت حبة واحدة، وإذا بها سقطت ميتة ... فقرر أن يذهب كي يحارب في سبيل الحق والحرية تاركا ابنته الوحيدة"[4]؛ ففي جملة "حبة واحدة" إشارة إلى الكل؛ فكل التمر كان مسموما، وتشير أيضا إلى قوة فاعلية السم في حبة التمر ومقداره؛ إذ تكفي أي واحدة منه لقتل الملكة، وهنا تنوب الواحدة عن

1- محمد المبارك حجازي: الوليمة المأساوية. ص: د ر .

2- خضر بدور: زينب في حديقة القمر. ص: 2.

3- المصدر نفسه. ص: 4.

4- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص: 5.

الكل، وعليه قيل عنه في المنطق "إن الواحد يرمز للصنف الكلي ذلك الذي يشتمل على كلية الكائنات الكل، وصفر للصنف الفارغ أو اللاشيء ويرمز بذلك إلى اللاوجود"[1].

أما جملة "ابنته الوحيدة"؛ فتعني وحيدة أمها وأبيها لا تملك أختا ولا أخا، ووحيدة هي علامة على تعلق الوالد بابنته وحبه لها، وكونها جاءت بصيغة نكرة مما يعمق الحب لها والخوف عليها في آن؛ فالبنت من جهتها تنعم بالحب وبالتناسق الصافي مع أبيها؛ إنها غبطة وحدة التعلق بالأب وامتلاء الحب، وبالنسبة لعلماء النفس تشير كلمة وحيدة إلى عدم الطمأنينة، وهذا ما أصبح يشعر به الأب تجاه ابنته بعد أن توفيت أمها، ولذلك سعى لتزويجها، ولا تحقق الطمأنينة إلا عندما يصير الواحد اثنين؛ وذلك ما كان في نهاية القصة بزواجها بالفارس الشاب.

إن الواحد هنا كان مختلفا كليا عن الواحد في النظام العددي إنه الواحد ذو المنطق الخاص والذي كثيرا ما يكون في تفاوض مع الاثنين "إنه يتعارض بوجه عام، مع أعداد آخر، وفي أكثر الأحيان مع الاثنين الذي يهدده أو يلغيه"[2].

العدد "2":

لهذا العدد حضور مكثف في قصص الأطفال فهو يحيل مرة على الزواج واللقاء والانسجام مثل؛ "وبعد مرور شهرين أقبل على القصر فارس جميل شهم، وكان قوي البنية وخفيف الظل"[3]، يوجد العدد اثنان في كلمة "شهرين" بالتثنية، وهذا اللفظ يرتبط بقدوم الفارس ويبشر بمجيء الثاني الذي سيقضي على وحدة الأميرة؛ فكان في كل ليلة يحكي لها قصته وبطولاته، وبعد اكتشافه لها يتزوجان ويصبحان اثنين، فالاثنان هنا رمز للحب والوفاء، والإخلاص والصفاء، ونقاء الطوية.

وفي موضع آخر في قصة "المعاملة الخاصة" يرمز العدد اثنان إلى الرعاية "ومر على ذلك الحال شهران كاملان دون نقص أو زيادة "[4]؛ فقد لقيت الرهينة في هذه القصة خلال شهرين عناية ونعيما تامين، ولكن بعد انقضاء الشهرين بدأت حالة وحياة

1- روبير بلانشي: المنطق وتاريخه، تر: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1980. ص: 370.
2- لود فيغ يانيث: رمزية الأعداد في الأحلام، تر : هزييت عبودي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1986. ص: 48.
3- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص: 13.
4- محمد المبارك حجازي: المعاملة الخاصة. ص: د ر.

أخرى وكأن الاثنين من خلال التثنية علامة على حسن المعاملة، لأنه بداية من "الشهر الثالث... قال له:اعلم أيها الغريب أنك ملكي، ومن حقي أن أتصرف فيك كما أشاء!"[1].

ويأتي العدد اثنان رمزا لأحد الشخصيات في قصة المعاملة الخاصة: "بينما الثاني قال: أضع حيتين في ثياب كل واحد من زملائي فإذا لبساه ماتا"[2]؛ فالثاني تشير إلى شخصية لها تدبير معين للقضاء على زميلها للحصول على المال وحده، وقد ارتبط العدد "اثنان" من خلال هذه الشخصية بالشر والمكر والخديعة.

والدال نفسه في قصة بياض الثلج "توفيت زوجة أحد الملوك، وتركت بنتا صغيرة جميلة كانت تلقبها لبياضها "بياض الثلج" فاضطر الملك إلى الزواج، غير أن زوجته الثانية كانت شريرة وسيئة تعامل الفتاة بقسوة "[3]، فالرقم اثنان علامة على الزوجة الثانية وهي زوجة سيئة شريرة، وفي اتصال هذا العدد بالزوجة الثانية يكون علامة على ثنائية التعارض الحب/ الكره، والخير/الشر؛ فالأميرة مع الفارس وجدت الحب والرعاية، وبياض الثلج مع الزوجة الثانية لقيت الكره والقسوة، وهذا قد يعود من الناحية السيكولوجية إلى ثنائية أخرى؛ أنثى/ ذكر، في حالة الفارس والأميرة يكون الوئام، وأنثى/أنثى في الحالة الزوجة الثانية مع الفتاة؛ تكون الغيرة والكره، وكأن الواحد بقي في معارضة الواحد من خلال عدم إمكانية تشكيل ثنائية كما أن الفتاة أصبحت طرفا ثالثا يشاركها في ثنائيتها مع زوجها، وليست تثليثا للاثنين من حيث علاقة الزواج.

العدد "3":

ينتشر العدد ثلاثة في مختلف أشكال الفكر والتعبير ويرمز عند السومريين إلى الثالوث المقدس السماء والأرض والماء، والعدد هنا هو المهم وليس العنصر المعدود، وهي عندهم رمز للنماء والفأل والخير والحظ والسعد، وفي العصر الوسيط تختزل الألوان إلى ثلاثة؛ أسود، وأبيض، وأحمر بعد أن كانت أربعة على العهد الأول

1- المصدر نفسه.ص: ص ن .

2- محمد المبارك حجازي: رجال بأجنحة. ص: د ر.

3- مجهول المؤلف بياض الثلج . ص: د ر.

للمسيحية؛ أسود، وأبيض، وأصفر، وأحمر، وترتبط بالتراب، والماء، والهواء، والنار[1]، وتعني الثلاثة في العربية الكثرة والتعدد، ومنه تبدأ صيغة الجمع في اللغة العربية.

ويشيع كثيرا استعمال العدد ثلاثة في قصص الأطفال، ويمكن تأويله حسب ما يقترن به من صفات وعلائق تجعله يحيل على إشارات ودلالات خاصة، ففي قصة "التاجر والعفريت" يقوم العدد ثلاثة بتعيين شخصية من القادمين، "وفي هذه الأثناء أقبل عليهما شخص ثالث ومعه كلبتان من النوع السلوقي وسألهما عن سبب وجودهما في هذا المكان والذي هو مأوى للجن فأخبراه بالقصة من أولها إلى آخرها"[2]؛ فالشيخ الذي انظم إليهما يحدد في القصة بالثالث؛ وهو شيخ يملك كلبتين وتبدو عليه علامات الاهتمام بالآخرين، وليس أي ثالث، وهو يثلث الاثنين فيكون ثالثهم[3]، ومن حيث الإضافة فقد صاروا ثلاثة.

ويأخذ العدد ثلاثة الرمز نفسه في تحديده للشخصية كما حدث مع الرقم اثنان في قصة "اللصوص الثلاثة"،التي جاء فيها عن اللص الثالث: "بينما الثالث قال: بعد نومهما مباشرة أقوم بخنقهما وأظفر بالكنز لوحدي"[4]، فوسيلة الثالث وحيلته لقتل زميله تتمثل في فعل الخنق؛ الذي يوحي بالحقد الشديد، فالثالث هنا يرتبط بالاثنين عن طريق فكرة الاستحواذ على الكنز والانفراد به، وهذا الارتباط الفكري والنفسي كان سببا في هلاك وموت الثلاثة.

والمتأمل لقصص الأطفال يرى أن الأرقام غالبا ما تنوب عن الأسماء في تحديد الشخصيات كما هو وارد في قصة "الوليمة المأساوية"؛ "نودي على الثاني والثالث والرابع"[5]، ويعود تغييب الأسماء عنها إلى محاولة تغييب أفعالها؛ كفعل السرقة، أو ما يحدث لها؛ كأكل البشر والتلذذ بشوائهم، أو المكان الذي توجد فيه؛ كوادي الجن والعفاريت في قصة "التاجر والعفريت".

1- ينظر، لود فيغ يانيث: رمزية الأعداد في الأحلام. ص: 187.

2- مجهول المؤلف: التاجر والعفريت، د ن، د ط، د ت. ص: د ر.

3- ينظر، ابن منظور: لسان العرب، مادة: ثلث

4- محمد المبارك حجازي:اللصوص الثلاثة: شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

5- محمد المبارك حجازي: الوليمة المأساوية. ص: د ر.

ويرمز العدد ثلاثة في قصة "المعاملة الخاصة" للانفصال: " في بداية الشهر الثالث جاءني صاحبي وقال: اعلم أيها الغريب أنك ملكي، ومن حقي أن أتصرف فيك كما أشاء"[1] فبعد عناية المالك بالرهينة لمدة شهرين جاءه ليخبره عن ترحيله، فكان الشهر الثالث هو بداية الرحلة، ويرمز العدد ثلاثة هنا لانفصال الثلاثة عن الاثنين؛ أي مرور شهرين كاملين من الرعاية؛ وهو الانفصال من المعلوم إلى المجهول، ومن الرعاية والحياة الهادئة إلى المصير المبهم؛ فقد جاءه مالكه يوما؛ وقال له: "عليك بالرحيل معي إلى أحد الأسواق البعيدة، وموعد السفر لتعلم بعد ثلاثة أيام"[2]، فالعدد ثلاثة يرتبط بمستقبل سيحل، وهو علامة على قلق مضاعف؛ شوق إلى الرحلة ونهاية الثلاثة أيام، وخوف من الرحلة وما يكتنفها من غموض ويتخللها من مفاجآت، وبالتالي يكشف رقم ثلاث عن الطابع السيكولوجي والتركيبي للصيرورة الزمنية في ارتباطها بالحالة النفسية للشخصية.

وتعود قصة "مغامرة اليمامة" بالعدد ثلاثة إلى مفهومه الرياضي المعروف، فيتحدد الشيء من خلاله حسابيا، ومن ثمة يقدم شيئا علميا دقيقا، تقول القصة: "يعيش "وروار" الخشب قريبا من الإنسان... ويبيض ثلاث مرات في السنة"[3]، فالعدد ثلاثة يحدد بدقة عدد المرات التي يبيض فيها طائر "الوروار" Guêpier في السنة، ويمكن أن ينظر لهذا العدد هنا سيميائيا حين يجعل هذا الطائر يختلف عن طائر آخر يبيض مرة أو مرتين، وفي هذه الحالة يصبح علامة يتميز بها هذا الطائر عن الطيور الأخرى، وباحتواء القصة على مثل هذه المعلومات العلمية؛ فإن ذلك يساعد الطفل على تنمية موسوعته العلمية.

وفي موضع آخر تقول القصة :" ...لكن الرجال الثلاثة كانوا كراما، فسجلوا تاريخا وقصة عميلة يتربى بها الأطفال والناس"[4]؛ فالثلاثة عتبة اتحاد جعلت الرجال ينجزون

1- محمد المبارك حجازي: المعاملة الخاصة. ص: د ر.

2- المصدر نفسه. ص: 6.

3- نور الدين رحمون: مغامرة اليمامة، موفم للنشر، الجزائر، د ط، د ت. ص: 8.

4- نور الدين رحمون: مغامرة اليمامة. ص:25 .

العدد "4":

العدد أربعة من الأعداد المركبة، ومن مضاعفات العدد اثنين؛ لذلك فهو عدد تحليلي ذو نظام مزدوج، وهذا النظام تم ابتداعه في القرن السابع عشر "الذي قام العامل الهندسي فيه على أساس (2) هي التي جعلت النظام المزدوج بالغ الأهمية بالنسبة إلى التقنية الحديثة بالنسبة إلى الآلات الحاسبة الالكترونية على سبيل المثال"[1] وفي قصص الأطفال يجيء العدد أربعة علامة على شخصية من شخصيات القصة محددا وميزا لها ولدورها عن باقي الشخصيات الأخرى، وبالتالي يتم خلق تصور عن الشخصية من خلال العدد كما في قصة "الوليمة المأساوية" الذي سبق ذكره، "ونودي على الثاني والثالث والرابع"؛أي الشخص الرابع المختلف عن الثاني والثالث، وليس العدد أربعة الذي يلي تلك الأعداد في الرياضيات.

والعلامة نفسها يمثلها هذا العدد في قصة "التاجر والعفريت": تقول القصة: "ما كاد يستقر بالجلوس حتى أقبل عليهم شيخ رابع ومعه بغلة بنية"[2]؛ فالعدد أربعة علامة على الشخص القادم لقد؛ كان شيخا ومعه بغلة.

ويأتي في موضع آخر محددا للمدة الزمنية ومرتبطا بمقتضى أحوال الحياة؛ يقول "السندباد": "ومكثنا على تلك الحال أربعة أيام أشرفنا بعدها على مدينة بحرية"[3]؛ فالعدد أربعة هنا رمز للاستغراق الزمني والروحي، فهو رمز للأيام التي قضوها في الطريق من جهة، وما عانوه في سفرهم لارتباطه في النص بفعل مكث الدال على الحالة النفسية، وما يمكن أن يكتنف السفر من صعوبات ومتاعب؛ خاصة أن نهاية هذه الرحلة قد شعرت فيها الرهينة بالمذلة بعد أن تم بيعها مرة أخرى، ولا تدري شيئا عن

1- لود فيغ يانيث: رمزية الأعداد في الأحلام. ص: 99- 100.

2- مجهول المؤلف: التاجر والعفريت. ص:د ر .

3- محمد المبرك حجازي: المعاملة الخاصة. ص: د ر.

قصة "اليمامة المغامرة " إلى البحث الدقيق وإمعان النظر وإعادته؛ "وبقينا في الشرفة على الرغم من حرارة الشمس... ننظر هنا وهناك وبأربع أعين إلى السماء لعلها تطير باحثة عن الطابق الثاني أو إلى الأرض"[1]؛ فالمتابعة والبحث يكون من خلال تحليل الرقم 4 إلى (2 × 2) فلكل واحد منهما عينان ثم تجميعها بالعدد أربعة لتجميع النظر، وللزيادة من حدّة الرؤية، والمتابعة الجيدة لأي حركة من الطائر، وبالتالي يكون المدلول الرمزي للعدد 4 هو مدلول الرمزي للعدد(2) أس (2) أي بمضاعفة التركيز وتكثيف قوة النظر.

وفي قصة "المعزة الصينية" ترد الأعداد من واحد إلى خمسة مرتبة ترتيبا تناقصيا، ويكون تتاليها على النحو التالي"5، 4، 3، 2، 1." مؤشرا على بداية الاقتتال، وانطلاق المبارزة بين الذئب والعنزة، وبتتالي هذه الأعداد على هذا النحو ترمز إلى مهلة زمنية معلومة تحدد الانطلاق، وتحقق المساواة بين المتصارعين، كما أنها تعمل على إثارتهم وتحفيزهم على العراك، ومن هذه الناحية فإن الأصل في العدد لا يعني زمنا ولا يدخله الزمن، ولكن هنا جاء بمثابة علامة على الانطلاق، وتحديد مهلة زمنية نهايتها متعارف عليها عند كل المتبارزين، ورد في القصة:"سكنت كل الحيوانات وانتظرت الإشارة وعد الضبع 5، 4، 3، 2، 1، انطلق"[2]، فيكون العدّ عند الحيوانات دلالة على الاهتمام بالإشارة المتمثلة في الأعداد التي عدها الضبع عدا تنازليا، وعند الخصمين يؤدي تناقص العدّ إلى زيادة التأهب والتركيز وتتصاعد دقات القلب؛ إذ بانتهاء العد يكون الانطلاق، وهي حالة فاصلة بين ثنائية السكون والحركة؛ سكون ما قبل العدّ والانطلاق؛ وحركة ما بعد العدّ وبداية المبارزة.

العدد "5"

1- نور الدين رحمون: مغامرة اليمامة. ص:6 .

2- نور الدين رحمون: المعزة الصينية. ص: 19.

للعدد خمسة مكانة خاصة عند الشعوب البدائية؛ فقد كانوا "يستخدمون أصابع اليد في العد إلى عشرة، فإن زاد العدد على عشرة استخدموا أصابع القدمين وهذا هو الأصل في عد بعض الناس الأشياء خمسة، خمسة، أو عشرة، عشرة... ومن الطريف أن نتخيل تغير طريقة العد لو أنه كان للبشر ستة أصابع أو سبعة... وهذا يدلنا على التقارب الشديد بين الأشياء والرموز وما أشبه"[1]، ويبدو أن هذه الطريقة في العد هي من الأساسيات عند الطفل في تعلمه الحاسب وتيسير الانتقال فيها عشريا.

ويقال أيضا أن للعدد 5 علاقة بالدورة السنوية الكاملة لبعض الكواكب من خلال عدد من التواريخ التي كشفت عن أكمل مخمّس للوجه الرمزي للكوكب "عشتار" وهو في نظامه خماسي الزوايا في علاقته بتلك الكواكب[2]. ويبدو أن هذا العدد في قصص الأطفال يتصل بتمام دورة اكتمال الشيء في جانب معين من جوانب الحياة، وهذا ماثل في المخططات الخماسية للمشروعات الإنمائية في الجزائر؛ حيث يحدد اكتمال المشروع بخمس سنوات دون الإفصاح عن سر هذا العدد في هذا النظام، فقد سجن الملك الرجل الحكيم خمس سنوات؛ يقول: "سجنني في هذه الشجرة، لقد بقيت في هذا المكان حوالي خمس سنوات"[3]، دون أن يبرر له هذه المدة التي قضاها سجينا في الشجرة.

وفي قصة "القاضي والحمقى" يرتبط هذا العدد باكتمال الرحلة، والتزود بالعلم؛ تقول القصة: "ومرت الأيام وجاء العام الرابع ثم الخامس فعاد المسافر من رحلته الطويلة مزودا بأخبار الشعوب وحكمها وامثالها... وصار الثالث طالب العلم رجلا عارفا بعلوم الأدب والفلسفة والقانون والفقه"[4]، ففي مدة خمس سنوات تمكن طالب العلم من تحصيل علوم شتى، وبذلك يصير هذا العدد دالا على الإرادة وقوة الشخصية، وتمام التكوين العلمي.

1- سمير عبده: التحليل النفسي للحظ والمصادفة، منشورات دار علاء الدين، دمشق، سورية، ط 1، 2002. ص: 51.

2- ينظر، لودفيغ يانيث: رمزية الأعداد. ص: 66.

3- سمية سعادة: الرحالة ماهر. ص: 10.

4- سمية سعادة: الرحالة ماهر. ص: 11.

ويأتي ذكر هذا العدد في قصة "بياض الثلج" رمزا للحالة النفسية التي كانت تعيشها الطفلة مع زوجة أبيها والتي جعلتها تفر من البيت، وتسير هائمة حتى "وجدت الفتاة نفسها أما كوخ صغير فدخلته، وقد أعياها التعب فاستلقت على الأسرة السبعة الصغيرة، وفي الظهيرة عاد أصحاب الكوخ، وكانوا أقزاما سبعة، فدهشوا لرؤية الفتاة، وسألوها عن سبب قدومها فقصت عليهم قصتها"[3]، يمثل العدد سبعة مؤولا مؤقتا إذ بدخول الفتاة إلى الكوخ الصغير ترتمي على سبعة أسرة صغيرة، وهو بذلك يرمز إلى محطة استراحة وحضن دافئ مؤقتا، لتفاجأ بعد عودة أصحاب الكوخ بأقزام سبعة؛ وعددهم رمز يشكل وحدة كلية لا تقبل القسمة، وقبولهم الفتاة ورعايتهم لها دال على وحدة هذا العدد من خلال عدم اختلافهم حول موضوع الطفلة.

ورمزية هذا العدد الأولي هنا تشير إلى رمزية الحياة السابقة التي كانت تعيشها الفتاة مع زوجة الأب حيث أصبحت حياتها مستحيلة، فهذا العدد سبعة يجيء بعد العدد ستة؛ الذي هو من مضاعفات العدد 2 ثلاث مرات؛ أي معاملة الزوجة الثانية للفتاة؛ معاملة مضاعفة مما عمق مأساة الفتاة، ليكون العدد سبعة ملاذا وحضنا تعيش فيه الفتاة مدة زمنية معينة.

وفي قصة "الخياط الذكي" يرمز العدد (7) لقوة الخياط الذي اشترى فطائر أكل منها وترك الباقي لوقت آخر، ولما حان موعد الأكل، وجد الذباب قد لفها فأمسك منديلا وأخذ "يضرب في كل اتجاه... فسقطت سبعة ذبابات دون حراك، يمسك حزامه ويكتب

1- ينظر، لودفيغ يانيث: رمزية الأعداد. ص: 77.

2- سمير عبده: التحليل النفسي للحظ والمصادفة. ص: 52.

3- مجهول المؤلف : بياض الثلج. ص: د ر.

عليه (7 ضحايا مرة واحدة) ويلف وسطه بذلك الحزام"[1]؛ إن العدد سبعة هو رمز لعقدة نفسية؛ عقدة الخوف وإلا ما سر تخليده لقتل سبع ذبابات على حزامه؟ فما كتب على الحزام كان ظاهرا لا جوهرا، وعندما شد وسطه به عرضه ذلك لمواقف صعبة عديدة، بدا من خلالها أنه هو المخلص لقريته من اعتداءات كثيرة؛ فهو من قام بالقضاء على اللصوص، وهو من خلص القرية من خنزير كاد يفتك به، ليصبح ما كتب على الحزام شعارا لقوة الخياط، والحزام رمزا للخلاص، ويجلب له ذلك الحياة السعيدة؛ فيتزوج ابنة الملك، فالعدد سبعة (7) هو رمز للرجولة والملاذ، إنها علامات داخل علامات.

وهو رمز لنضج بعض المحاصيل الزراعية في قصة "الذئب والقنفذ"؛ في قول القنفذ: "بعد زرع المحصول لن يتبقى لنا إلا أن ننتظر سبعة أو ثمانية أشهر لجمع المحصول"[2]، كما قد يشير العدد سبعة إلى بقاء عقدة الذئب على حالها؛ وهي عدم إمكانية تغلبه على القنفذ، وهكذا يرتبط العدد (7) بدلالات متعددة ومتداخلة. وبتعويض الأعداد لأشياء ودلالتها على أخرى فإنها تصير بذلك علامة داخلها علامات أخرى.

العدد "9":

اقترن العدد تسعة بكمال النمو وتمام النضج، وفي الحضارات القديمة خاصة عند الهنود كان رمزا للخلق والخير، ويعد العدد تسعة من مضاعفات العدد ثلاثة، وعليه يمكن تفكيكه إلى العدد 3 ثلاث مرات 3 + 3+ 3؛ ومنه فهو عدد تحليلي تركيبي، فالعدد تسعة هو علامة على مدة تمام الحمل الخاص بالخلق البشري، وتتميز هذه المدة بثلاث مراحل أساسية للنمو في رحم الأم، وما يلقاه الجنين هناك من الرعاية الخاصة، وشبيه ذلك ما وجده الأسرى من رعاية خاصة في قصة "الوليمة المأساوية"؛ "ولما مضت تسعة أشهر كاملة، وأكتنز أصحابي شحما ولحما... بينما زدت هزالا وضعفا، جاءنا صاحبنا وقلبنا كما فعل معنا يوم شرائنا"[3]؛ فلقد حظي هؤلاء العبيد بالرعاية التامة عند مالكهم الجديد، ولقي الثلاثة عنده، الفرش الجيد، والمأكل الشهي حتى امتلأ اثنان منهما لحما وشحما فهذا المالك ينظر لمن صار سمينا، وبذلك يرمز

1- محمد المبارك حجازي: الخياط الذكي. ص: 5.

2- ق علاهوم: الذئب والقنفذ. ص ص: 4، 5.

3- محمد المبارك حجازي: الوليمة المأساوية. ص: د ر.

صة في المنظومة الرياضية، ولـذلك جـاء العدد (10) رمزا لدعائم البيت في قصة المعزة الصينية "كان يلزم المعزة الصينية عشر خشيبات متينة هي الأعمدة الرئيسية التي تمسك البيت"[1]، فهذا العدد من الخشيباب لازم للبيت، وبالتالي يرمز إلى ركائز البيت وأعمدته وتماسكه.

كما أن للعدد (10) قيمة سيكولوجية تختلف عن قيمته الذاتية كعدد، فيمثل رمـزا لشيء آخر خاصة إذا ارتبط بالأماني وتحقيق الرغبات؛ فإذا تمنى أحدهم مبلغـا مـن المال بقيمة معينة، فإن لهذه القيمة معنيين؛ معنى حسابي في حد ذاته، ومعنى تتحقـق من خلاله الأمنية؛ لأنه لو نقص منه شيء ما تحققت تلك الأمنية[2].

وفي قصة "مغامرة اليمامة" تتحقق أمنية الطفل عندما اشترى لـه والـده طـائرا بعشرة دنانير "هذا الذي اشتراه لي أبي بطلب مني... اشتراه لي بعشرة دنانير من سوق الشراقة"[3]، ففي تكرر فعل اشتراه لي علامات دالة على قيمة المشتري ومكانته في نفس الطفل ولولا العشرة دنانير ما تحقق الفعل، وما حقق الطفل أمنيته ورغبته.

وللعدد (10) دلالات أخرى، فهو علامة على ثنائيات عدة، الرحيل/ العودة، والفراق /اللقاء، والشوق/الطمأنينة. وعلامة على الأمل والرجاء، وعلى القلق والحيرة، جاء في قصة "سجينة المرآة" عن ابنة الملك "منيرة": "مرت عـشر سـنوات أخـرى والأميرة منيرة لا تعرف حتى إذا كان حيا أو ميتا"[4]؛ فالعشرة هنا رمز الرحيل والشوق إلى الأب الغائب الذي سافر منذ عشر سنوات، إنه القلق على المصير، والخوف مـن

1- نور الدين رحمون: المعزة الصينية. ص: 4.

2- ينظر، جوتلوب فريجة: نظرية الأعداد بين الابستمولوجيا والانطولوجيا. ص ص: 38-39.

3- نور الدين رحمون: مغامرة اليمامة. ص: 6.

4- جميلة حمودي: سجينة المرآة. ص: 5.

المستقبل، وقد أصبح سن الفتاة عشرين سنة، وذلك "بعد أن قرر(والدها) أن يذهب في رحلة طويلة كي يحارب في سبيل الحق والحرية تاركا وراءه ابنته الوحيدة مع الوزير وهي في العاشرة من عمرها"[1]؛ فالوالد قد ترك ابنته وهي في سن العاشرة رمز الطفولة التي تحتاج إلى الرعاية والعناية، وهو إشارة لمرحلة عمرية تحتاج فيها الطفلة إلى والديها، أما وقد ماتت أمها وسافر أبوها فإنه لا معين لها على الحياة إلا ذلك الوزير.

إن العدد (10) هنا دليل على عدم كفاية الوزير، وكفالته للطفلة ككفالة والديها لها، والمصير الغامض والحياة التي ينقصها الحنان، وبعودة والدها تعود إليها الحياة والطمأنينة، يقول الملك:"لقد غبت عشر سنوات عن هذه القلعة تاركا صبية وحيدة مع وزيري ومسؤولية شعب بأكمله في يدها حتى الآن وهذا ما جعلني أتنازل لابنتي منيرة على العرش كهدية، وشكرا"[2]، فعشرة رمز للشوق والمحبة والوفاء، ومؤشر على جمع الشمل بعد غياب دام عشر سنوات، وليكلل رجوع الأب بالفرح فيهديها العرش، ويتحقق الأمل، وتتزوج الأميرة الفارس، ولذلك قيل "أن المدلول الرمزي للعدد (10) هو الزواج"[3].

العدد "17"

أما العدد 17 فإن لهذا العدد الأولي دلالة حسابية؛ تتمثل في وجوب هذا العدد لكي يفقس البيض؛ فقد ورد عن طائر "الوروار" في قصة "مغامرة اليمامة" أنه:"يبيض ثلاث مرات في السنة في كل مرة بيضتان تفقسان عن فرخين جميلين، يحضنهما الأبوان بالتداول مدة سبعة عشر يوما"[4]؛ فقد عيّن العدد سبعة عشر مدة احتضان البيض، وهو بذلك يحدد قيمة علمية، ويقدم مادة تعليمية للأطفال تتمثل في المدة الزمنية التي يستغرقها البيض قبل أن يفقس، وعليه يصبح العدد رمزا لمدة زمنية، رغم أنه من

1- المصدر نفسه. ص: ص ن.

2- المصدر نفسه. ص:7 .

3- لودفيغ يانيث: رمزية الأعداد في الأحلام. ص: 41.

4- نور الدين رحمون: مغامرة اليمامة. ص: 8.

الناحية الرياضية، وفي منظومته لا يحيل على ذلك، كما أنه علامة على كمال النمو واكتمال الفرخ ونهاية حياة وبداية أخرى.

وهذا العدد المحدد لمدة فقس البيض علامة دالة على أن هذا النوع من الطيور مختلف عن أنواع أخرى يحتاج بيضها مدة أطول؛ كبيض اللقلق 33 يوما، وبيض النعامة 42 يوما، وأن هذه الكائنات من الطيور وليست مثلا من الثدييات لأن مدة الحمل عندها تكون أكثر؛ فقد تصل إلى أكثر من سنتين؛ فمدة حمل الكلب 63 يوما، والناقة 320 يوما، والفيل 750 يوما[1].

والخلاصة أن الأعداد في نسقها الرياضي تحدد كرموز رياضية لها وظائفها التجريدية بقسميها التحليلي أو الأولي؛ إذ تتكون من قاعدة ثابتة ورموز مختصة، ويتحدد العدد بقيمة الأرقام التي يتكون منها وبموقعها في منظومتها، وبانتقال هذه الأعداد إلى نسق آخر؛ كاللغة أو كقصة الطفل في الجزائر، أو إلى تصورات أخرى غير الرياضيات، فإنها تصبح علامات ومؤشرات ورموزا لأشياء تتحدد من خلال المنظومة الجديدة التي توجد فيها فتكتسب تفسيرات وتأويلات حسب ما تربط به، وكثيرا ما تفقد قيمها المعروفة لها كأعداد، فطبيعتها تمنح المعرفة، فهي توجه وتعلم من خلال ارتباطها بالمعدود الذي لا يكون مدركا إلا في علاقته مع أشياء أخرى لولا وجود العدد وكيانه كسيرورة رمزية، وبذلك يغدو العدد سيمياء خاصة.

سيمياء العنوان

يشكل العنوان أحد الاهتمامات الكبرى في الدراسات السيميائية من منظور أنه عنصر إشاري أساسي دال على القصة، كما يعد وساما هاما على صدرها، ومؤشرا

1- موسوعة القرن. ص: 153.

عها الأيقون؛ فإن العنوان أيقون للقصة من وجهة أنه يشكل صورة أخرى لها كما يمثل التصور الأولى لها، ولذلك "تعد العنونة l'intitulation في الكتابة سيرورة ثقافية لأنها تحدد كثيرا من خصائص النصوص ومن شروط تبادلها بين الكاتب والمستعملين... فالعنوان يمكن أن يفضي إلى تجنيس النص وإلى تحديد شكله ودلالته"[1]، فهو إذا من يميز بين النصوص، وهو بذلك يعطي لكل نص هوية خاصة، وتصبح له بذلك وظائف تتمثل في "التعيين والإشارة إلى المحتوى ثم إغواء المتلقي"[2]، فهو من يحدد نوعية النصوص بين ما هو تاريخي أو علمي أو سيرة ذاتية أو قصص قرآني، أو إبداع أدبي أو أي شيء آخر.

وبالإضافة إلى ذلك فهو شيء مميز لوجود عوامل تجعله كذلك؛ كالوجود الطبوغرافي Topographique بانفراده على الصفحة الأولى، وبتلك الخصائص التشكيلية الخطية يكتسب أهمية خاصة كما تصبح له الإشارة الخاصة التي تعمل على تحفيز المتلقي الطفل للإطلاع على مضامين ما تخفيه العناوين، ويدفعه ذلك مع حب اطلاعه لعملية التفسير والتأويل .

فالعنوان "يقدم في البداية بوصفه سندا مستقلا لا يملك من مضمون دلالي سوى ما يحدده له القاموس، ويبقى مع ذلك خاضعا لاحتمالات دلالية مختلفة "[3]، وهذا يقود إلى أن دلالته غير ذاتية، وذلك من خلال اتصالها بذات الطفل وبالعام الدلالي للقصة، وإذا كان العنوان يولد أولا على الغلاف فإنه ينمو ويترعرع داخل النص ومن ثمة يتغلغل إلى مجموع عمل القصة ويكون دالا عليها في آن.

1- عبد المجيد نوسى: التحليل السيميائي للخطاب الروائي. ص:109، عن: Hoek Leo. La marque du titre, p.2.

2- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005. ص: 36.

3- رشيد بن مالك: السيميائيات السردية. ص:81.

واستنادا إلى ذلك يغدو العنوان تشويقا وإثارة ينصب من الأعلى نحو الدال متجاوزا ما هو سطحي؛ سطح الغلاف إلى ما هو عميق عمق القصة، فسلسلة قصص "السندباد البري" التي تقع في عشرين قصة كل واحدة منها لها عنوان خاص، وتدعو المتلقي إلى معرفة "السندباد"، وقبل ذلك قد يتساءل؛ ولأول وهلة من خلال التعامل مع الغلاف من هو "السندباد"؟ وهذا الاسم من الناحية اللغوية غير عربي، وشاع كثيرا في هذا المجتمع وكأن ذلك يعود لما شاع عن مشاهير وصلوا بلاد العرب من فارس والهند، ومن أين جاء وما قصته؟ ولماذا أخذ كل هذه الشهرة؟ ولماذا هو بري ؟ وإذا عرف عنه أنه كان رحالة؛ فماذا عن رحلاته ومغامراته؟ وما هو الدافع إليها؟، وماذا حدث له فيها؟، وماذا استفاد منها؟ وإذا جاءت بعض العناوين في هذه السلسلة مثيرة للدهشة؛ فما سر ذلك؟.

وهذه الأسئلة وغيرها تجيب عنها كل قصة من قصصه، والتي بدورها يطرح عنوانها تساؤلات أخرى عن الأشياء التي تتصل بها، كما يجيب جزئيا عن جانب خاص متعلق بالمغامرة الكبرى "للسندباد البري" وأعاجيبها، وما قاساه من أهوال، وما عاشه من مآسي، وخروجه من كل ذلك سالما منتصرا غانما لثروة لا طائل لها، مما سيجعل الجميع عندما سيبدأ "السندباد" بالقص وكأنهم؛ "في زمن سرد الحكاية؛ أناس أسندوا إلى دعامات خشية الحركة أو الانفلات؟ لأنهم يندمجون (يستمعون لها بشوق) في الحكاية كأنهم يعيشونها بكل تفاصيلها"[1].

وبالإجابة عن هذه التساؤلات تبدأ عملية التفسير وتأخذ العناوين مؤولاتها؛ وأول عنوان في هذه السلسة القصصية هو "النهاية والبداية" والشيء الذي يشد الانتباه هو هذا التناقض الموجود في هذا العنوان، وسيكون ذلك مدعاة للتساؤل عن ذلك وعن؛ ما النهاية وما البداية؛ فالنهاية تتصل بنهاية حكايات "السندباد البحري" ونهاية مغامرات "السندباد البري" وبالتالي ستكون البداية من حيث انتهت به رحلاته، وحال الثراء التي أصبح عليها كنهاية للمغامرات السابقة، أما البداية فتتصل ببداية حكيه لحكايته، وحديثه عن مغامراته، ودعوة الناس واستنهاض هممهم لسماعها، ومعرفة خلاصة تجاربه في

1- محمد المبارك حجازي: النهاية والبداية. ص: د ر.

ويشكل عنوان قصة "في وادي التماسيح" أول عنوان في مغامرات "الـسندباد"، وإعلانا عن بداية رحلاته، وهذا الوادي يقصد لاصطياد التماسيح الـضخمة ثـم بيـع جلودها ليكون بذلك مصدرا للثراء، وفيه يتعرض "الـسندباد" لأول خطـر فالتماسـيح مخيفة ومفترسة فقد سمع أحدا يناديه: "لا تغامر بحياتك؟ فالوادي كثير التماسيح وكلهـا مفترسة احذر.." [2]، ويتصل بهذا الخطر خطر آخر يرتبط بعنوان "في مغارة الأسود".

وتسهر هذه الأسود على حراسة هذا المكان لأهميته الاقتصادية من اللصوص، وبالتالي فالمخاطر تحفه من كل جانب منها ما يتعلق بالحيوانات كالتماسـيح والأسـود ومنها ما يتعلق بالبشر كاللصوص، وهذا يزيد من صعوبة المغامرة، كما يزيد من إثارة استغراب المستمعين خاصة، ويفاجأ المتلقي بعنوان صادم عن مصير "الـسندباد" فـي قصة "في كهف الموت"، وذلك عندما حاول التخلص من الأسود، فسقط ليجد نفسه فـي هذا الموضع، الذي يصفه العنوان بأنه كهف للموت.

وهذا ما سيعمق مأساة "السندباد" وفيه يكون الانتقال إلى عوالم مجهولة وغريبة كاختلاطه ببشر منهم الشكل القبيح والمليح ووقوعه في أسر ذلك المخلوق العجيب صاحب الصورة المشوهة"[3]؛ ليودع السجن ويدخل مأساة جديدة، ومن ثمة يأتي عنوان القصة الموالية "في جنبات السجن".

1- محمد المبارك حجازي: النهاية والبداية. ص: د ر .

2- محمد المبارك حجازي: في وادي التماسيح. ص: د ر.

3- ينظر محمد المبارك حجازي: في كهف الموت. ص: د ر.

ساع مساحته،

وتعدد الأماكن فيه وتقارب جدرانها؛ مما يجعله غاصا ضيقا على المسجونين، وهنالك التقى "بالسندباد البحري"، وبذلك يكون مكانا جامعا لكل ما هو بري أو بحري وإلا ما سر وجود صديقه البحري هنا؟ الذي يقول: "رمت بي الأمواج بعد أن نجوت من موت محقق إلى هذه البلاد... وأدخلوني إلى هنا كما ترى.. وها أنا أنتظر موتا أشنع من الموت الذي نجوت منه"[2]، فيتمنيان الخلاص من جحيم هذا المكان.

وجاء عنوان القصة التي بعدها في السلسلة حاملا لأمل الخلاص للبعض؛ فيكون عنوانها "رجال بأجنحة"، وهذا يرمز إلى أن السجن كان في هوة عميقة لا نهاية لها، ولا مخرج منها، وليس بمقدور أي مخلوق التخلص مما هو فيه، إلا إذا كان بأجنحة ويأتي هذا العنوان فيجعل للرجال أجنحة، ويخلص "السندباد البحري" يقول البري: "فدعوت لأخي السندباد البحري بالسلامة والنجاة، وعدت إلى مكاني المعروف"[3]؛ إن هذا البقاء؛ هو بقاء متصل بالقصة السابقة لهذه، كما يدل على دوام حال "السندباد البري" ويأسه من الخروج بعد أن فارقه البحري، وابتعد عنه الرجال أصحاب الأجنحة، وهكذا يصبح العنوان "علامة دالة على النص"[4]، ومؤشرا عليه وتربطه بالقصة علاقة سببية بين ما يشير إليه وما ورد في القصة، وهذه العلاقة السببية هي التي تربط القصة اللاحقة بهذه القصة طالما بقي "السندباد البري" ورحل البحري.

فقد بقي الأول بين يدي هذا العنوان "الوحش القاتل" ذلك القوي المشرف على السجن المتلذذ بتعذيب السجناء، والآكل وقومه لحوم البشر؛ فلما توفي ذلك السجين "رفعه الأوغاد إلى حيث المشوى وفتحوا بطنه وأخرجوا كل ما فيها"[5]، وإلى هذا السجن يؤتى أيضا بأقوام آخرين ليعيش المتلقي مع "السندباد" في مكان تجتمع فيه

1- محمد المبارك حجازي: في جنبات السجن. ص: د ر.

2- المصدر نفسه. ص: د ر.

3- محمد المبارك حجازي: رجال بأجنحة. ص: د ر.

4- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل. ص: 11.

5- محمد المبارك حجازي: الوحش القاتل. ص: د ر.

لأنهم أكرموني غاية الإكرام...وجعلوني أعز واحد في مجموعتهم"[2]، وكان له ذلك لأنهم كانوا على الإسلام، وكانوا في حاجة لم يشرح لهم تعاليم دينهم، وقد وجدوا في شخص "السندباد" ضالتهم؛ ليعترضهم قطاع الطرق وهم في طريقهم إلى الملك.

ويدافعون عن أنفسهم في قصة "المواجهة الحاسمة" إنها حاسمة حتى لا يعود إلى الأسر وإلى حياة السجن وسوء المعاملة، وإنها فاصلة أيضا لأنه خرج لطلب الثروة، وقد عاد مع الأحباش وهم محملون بجلود التماسيح، ومواجهة حاسمة لأن المتفوق فيها سيحتفظ بالجلود، وفيها كان التفوق "للسندباد" على الوحش القاتل[3]، وذلك ما سيضمن له الحياة الكريمة في القصة الموالية.

وتأتي تحت عنوان "رئيس الصيادين" فقد أصبح السندباد رمزا للقوة بما عرف عنه في قصة المواجهة الحاسمة، ورمزا للوفاء والإخلاص عند هذا الملك الذي حل عنده يقول عنه: "ليكون هذا القادم إلينا نموذجا رائعا في الاستبسال والقتال والصبر والمثابرة...للدفاع عن الشرف والعزة، فزاد ذلك من فرحي"[4]، والشيء الذي يجعل "السندباد البري" رئيسا للصيادين، وهو هذه العناصر الدلالية الجزئية؛ (الاستبسال +

1- محمد المبارك حجازي: مع الأحباش. ص: د ر.

2- محمد المبارك حجازي: في الطريق إلى الملك. ص: د ر.

3- ينظر، محمد المبارك حجازي: المواجهة الحاسمة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

4- محمد المبارك حجازي: رئيس الصيادين. ص: د ر.

القوة + المواجهة + القتال + الصبر + المثابر + الشرف + العزة)، وهذه الدلالات المختلفة حرية بأن تجعله كذلك، وحري بالزواج من ابنة هذا الملك.

ولأن حياة "السندباد" مغامرة وحياته لا تدوم على حال فقد فاجأتهم جيوش وهم في غمرة من الطمأنينة في القصة التي حملت عنوان "خطة المعركة"، وكأن "السندباد" شخص لا يريد أن يكون على مثل هذه الحال، وكأن "سعيه في العالم الغريب يجعله، ولو إلى حد ما غريبا عن نفسه"[1]، مما يدفع إلى التساؤل من خلال عناوين هذه القصص؛ هل هو شخص يريد أن يكون متمسكا بمنطق العالم المألوف أم أنه يسعى إلى خرق ما هو مألوف فيظل يجري وراء كل ما هو غريب عنه وعن مستمعيه، وذلك لأنه ما تكاد تهدأ به الأحوال حتى يقوم فزعا من مكانه، وكأن مهماز الزمن قد وخزه بعنف؛ فهو وإن بدا يسعى إلى ذلك فهو لا يريد أن يستقر على حال.

وهكذا يقع في الأسر مرة أخرى في قصة "في الأسر" وعنه يقول "السندباد": "وراحوا يقتادوننا كما تقاد الإبل في الصحراء... ويضربوننا ركلا وصفعا ونحن في أسوء حال، دماؤنا تنزف وأجسادنا تترهل...وكبلونا بحبال منسوجة من نبات يأكل الجسم أكلا، وكلما تحركنا كلما زادت شراهته لقطع جلودنا ولحومنا"[2]، لتبدأ رحلته مع معاملة خاصة لا يعلم شيئا عن المصير الذي ينتظره فيها حتى جاء ذلك اليوم الذي جره فيه مالكه "كما تجر الدابة إلى إسطبلها... فشعرت بمذلة ما بعدها مذلة"[3]، فهو لا يرحم نفسه من هذه المواقف؛ ليباع كالبهيمة في القصة التي تحمل عنوان في "سوق العبيد"، وليأخذه الذي اشتراه إلى مكان غريب حملت القصة عنوانه "في القرية الطينية" وهناك يلتقي "أناسا بنسائهم ورجالهم عراة لا شيء على أجسادهم"[4].

وفي هذه القرية يعامل شر معاملة، فقد كانوا يقدمون رفاقه ولائم لهم؛ وذلك عندما أشعلوا النيران في بطحاء واسعة.. وتم شواؤهم وهم أحياء"[5]، وبذلك يتصل عنوان هذه القصة بعنوان قصة أخرى؛ هو "الوليمة المأساوية" التي كاد أن يكون فيها

1- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص: 101.

2- محمد المبارك حجازي: في الأسر. ص: د ر.

3- محمد المبارك حجازي: المعاملة الخاصة. ص: د ر.

4- محمد المبارك حجازي: في القرية الطينية، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

5- المصدر نفسه. ص: د ر.

ي الرجـــل

وحمل قوسه، وضج المكان بالهرج"[1]؛ فعندما اختلطت الأمور فرّ، وعن ذلـــك تولـــدت قصة أخرى بعنوان "النجاة" ولكنها نجاة إلى حين فقد عرف عنه أنه لا ينجو من خطر إلا ويقع في آخر يقول في هذه القصة: "أيقنت (تأكدت) أنـــي سأصـــبح أســـيرا مـــرة أخرى"[2]، ولكنه ينجو مرة أخرى من هذا الأسر مع ذلك الملك الذي كان سيقدم كوليمة له في قصة "الوليمة المأساوية".

ويستوزره هذا الملك ويزوجه إحدى بنات عرشه ويرزق ببنت، ويقتلها خطأ في القصة التي تحمل عنوان "الفاجعة"، لقد كان هذا العنوان فاجعة حقا بالنسبة "للـــسندباد" فقد اجتمعت فيه محاور دالة على مدى ما أصابه، فبعد أن ظن أنه نجا وصار وزيـــرا في القصر، وطاب مقامه ها هو يقتل ابنته خطأ، وتسود الدنيا مـــن حولـــه، ويتـــرك زوجته، ويهم على وجهه، ومن ثمة يقفِل عائدا إلى أهله، وكأنه سئم المغامرة والترحال في قصة بعنوان "العودة"، وهي عودة على بدءٍ عودة إلى الأهل، وتحصيل لما خـــرج من أجله؛ فقد عاد محملا بالثروات التي خرج من أجلها في البدايـــة، والتـــي يتـــساءل الناس اليوم عنها منذ البداية، وكلمة العودة مثلا كان بالإمكان تعويضها دلاليا بالأوبـــة، أو الرجوع، ولكن العودة هي أكثر دلالة تتضمن الشوق إلى الأهـــل وتحمـــل معنـــى الاكتساب والغنيمة، على العكس من كلمة الرجوع التي ترتبط بخيبة الأمل في الغالب.

والمتتبع لهذه العناوين يجدها تتوزع على محورين دلاليين الأول عناوين تحمل معنى الغرابة، وتدل على ما هو غير مألوف بداية من العنوان إلى ما جاء في القـــصة كالعناوين التالية: "في مغارة الأسود"، و"في كهف الموت"، و"رجال بأجنحة"، و"الوحش القاتل"، و"الوليمة المأساوية"، فكيف تكون وليمة وهي مأساوية لأن الوليمة في الغالـــب ترتبط بالفرح، وهي عناوين غير مألوفة أيضا بالنسبة للأطفال، وتثير مخاوفهم وتستثير عواطفهم وذلك ما يجعلها مثيرة للدهشة.

1- محمد المبارك حجازي: الوليمة المأساوية. ص: د ر.

2- محمد المبارك حجازي: النجاة. ص: د ر.

والمحور الثاني عناوين قد تكون مألوفة؛ ولكن حملت القصة من خلالها ما هو غريب وغير مألوف في "القرينة الطينية"، وفي "جنبات السجن"، و"في وادي التماسيح" و"في الأسر" و"المعاملة الخاصة" وغيرها، وهذه العناوين وإن كانت مألوفة في ظاهرها فهي في جوهرها دالة على ما هو غريب عن الطفل ومفزع له من خلا ل ارتباطها بتلك الدلالات الواردة في متون ما هي عناوين عليه.

كما يلاحظ أن عناوين هذه السلسلة من قصص "السندباد" تطغى عليها أسماء الأماكن خاصة عندما يتعلق الأمر بفعل مغادرة أو ارتحال، أو وصول؛ "كوادي التماسيح" و"في مغارة الأسود" و"في كهف الموت" و"في الطريق إلى الملك" و"القرية الطينية"، كما تحمل أسماء بعض الشعوب التي تسكن تلك الأماكن حين يتعلق الأمر بالمكوث كعنوان "مع الأحباش"، وتصبح هذه العناوين الموسومة بأسماء المكان المختلفة التي حل بها "السندباد" وسيلة ساهمت في الرابط السببي بين هذه القصص وتسلسلها، وتجعل منها مغامرة مكانية، وفي اتصال تلك العناوين بالأمم التي خالطها "السندباد" وطبائعها وما حدث له معها، علامة دالة على غرابة مراحل هذه المغامرة.

وفي ارتباط هذه السلسلة من القصص "بالسندباد"، وشخصيته الغريبة الأطوار يكون ذلك هو المؤطر العام لعناوينها ومن خلالها يتبين عام هذه المغامرة، وبالتالي يمكن تسميتها بالمغامرة السندبادية؛ لتصبح شيئا خاصا ومختلفا عن أي مغامرة أخرى، ومتباينة عن قصص "مغامرات سامر وطارق" مثلا؛ فدال العناوين هو من يقوم بتحديد شيء ما عن المغامرة وبالتالي عن هذا النوع من القصة، وتأتي النصوص لبيان مدلولاتها ومداراتها.

وعن مجموع هذه العناوين يأخذ "السندباد" كعامل ذات؛ أبعاده الدلالية، ويكون له الجود الخاص داخل منظومة القيم الاجتماعية والثقافية التي ميزت المغامرة السندبادية وانغلاقه على ثقافة المجتمعات الأخرى، وإن تعامل معها اجتماعيا، وانفتاح بعض الشعوب الأخرى على ثقافته كالأحباش، ورفض المستمعين لتلك المجتمعات والثقافات لارتباطها كثيرا بما هو غريب عنهم، وبالتالي يصبح ذلك غير مقبول عند "السندباد" وجماعته؛ مما يجعله يضع لها حدا في آخر عنوان من السلسلة وهو "العودة" وأول

الأطفال كدال على القصة يجد هويته متغيرة من قصة إلى أخرى، وهو بالنسبة للمتلقي نقطة تجميع العناصر الأولية والمنطلق الأول الذي منه تبدأ المغامرة مع النص لذلك يعتبر العنوان "شبكة دلالية يفتتح بها النص، ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه"[1]، وهذا التأسيس للعنوان يبنى من دواخل النص والثقافة والمجتمع الذي ينتمي إليه النص والعنوان على السواء؛ كالعناوين التي جاءت عن "جحا" أو "أشعب"، أو التي اعتمدت على أسماء حيوانات وارتبطت بمضامين معينة، أو التي اعتمدت على القصص القرآني أو التاريخ الجزائري، أو اتصلت بالسندباد، أو ارتبطت بالثقافة الجزائرية في بعض القصص التي حملت عناوين مما هو معروف في الأوساط الشعبية الجزائرية كبقرة اليتامى، أو سجينة المرآة.

وإذا كان العنوان هو اختزال لكل ذلك، ولمعنى النص فإنه يجب من ثمة البحث عن المختزل والمخبوء من خلال فعل التساؤل عن العنوان وظيفيا وتركيبيا أو عامليا أو دلاليا أو إعلاميا، واستنادا إلى ذلك فإن قصص الأطفال قد تميزت بعناوين تتعلق بذكر أسماء الأماكن، وأسماء الشخوص خاصة ما هو حيواني "لمطاوعته الفنية وبالتالي يمكن إسناد وظائف متعددة له، والطفل حيال هذا يدرك جيدا أنه يتعامل مع الحيوان ولكن في إطار إنساني حميمي"[2]، مما يؤدي إلى تكثيف العنوان، ويزيد من تصورات الطفل عنه فبعد المعرفة الأولية له ينتقل إلى معرفة ثانية عنه من خلال العنوان إلى معرفة ثالثة له من خلال عملية القراءة، ومن هنا ينتقل دال الحيوان من الحقيقي إلى الرمزي من خلال ما يسند إليه في القصة، ويصبح كل حيوان فيها يرتبط بزمر معين، كما هو شائع في هذه القصص ذات العناوين التالية:

1- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل. ص: 11.

2- عبد القادر عميش: قصة الطفل في الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003 . ص: 62.

"مرض أسد"؛ فالأسد في هذه القصة كان رمزا للقوة والهيبة والأمان.

"بين مكائد الذئب وحيل القنفذ"، و"الذئب والقنفذ" فالقنفذ رمز للحيلة والذكاء، بينما يكون الذئب فيها رمزا للغدر والاحتيال وفي قصة "نهاية المحتال" أيضا،وفي قصة "العنزة العنزية" يكون دالا على الاعتداء والظلم يقول: أنا الذي سرقتها هيا أريني من أنت... فضربته العنزة العنزية بقرنيها الحادتين فسقط الذئب المحتال صريعا"[1]، ويتحول رمز الذئب إلى الغباء والجهل في قصة "الذئب والقنفذ".

"الكلب الوفي" يتصف الكلب في هذه القصة بالوفاء والأمانة والإخلاص وتأكد صفة "الوفي" التي وردت في العنوان ذلك.

ويجيء الحمار كعادته رمزا للغباء والتحمل في قصة "الحمار المغامر" وفيها أن كل مغامرة مجهولة مبنية على الطمع وعدم الرضى بما هو موجود، وأن الهروب من الواقع المعروف إلى ما هو مجهول تكون نهايته الهلاك، وهذا المآل الذي عاد إليه الحمار يعود إلى سابق معروف عنه، وإلى غبائه في استقراء عواقب الأمور كما أن وفاته بعد وفاة الأسد رفيقه في الرحلة علامة دالة على مدى تحمله لمشاق السفر.

وفي القصة نفسها يكون الغراب نذير نحس وشؤم، وذلك ما وصفته به المجتمعات الأخرى في قصة "الغراب قرعوش"، وهذه الصفات والرموز معروفة في كثير من الأعراف الاجتماعية.

أما الأرنب فهو رمز للذكاء والنباهة كما هو الشأن في قصة "نصيحة أم" و"حيلة أرنب" و"الأرنب البطل" لعبد الحق سعودي، وهو يتصف بالذكاء والقدرة العقلية.

وقد تنقلب هذه الدلالات المعروفة إلى دلالات مختلفة، فالأسد مثلا يقع فريسة للصيادين، وينقذه "فرفور" الفأر الصغير في قصة "فرفور" وبذلك تحمل القصة اسمه لأن البطولة كانت له ولم تكن للأسد المعروف بذلك، وفي قصة "الأرنب البطل" يصبح الأسد رمزا للتسلط والأنانية فإن الأرنب يتغلب عليه، وتسلب منه قيمة الأمان التي عرف بها في السابق، وتمنح للأرنب فالغلبة تكون في النهاية بالعقل لا بالقوة والأنانية

1- قاسة رحماني: العنزة العنزية، المقاولة الولائية لأشغال الطباعة والتجليد،أم البواقي، الجزائر، د ط، د ت. ص: 12.

والظلم؛ وذلك بعد أن طغى الأسد في الغابة وخلص الأرنب الحيوانات من شره "وثب الأسد في البئر فغرق، وتخلص الأرنب من شر الأسد، وعاد يجري لينبئ وحوش الغابة بنهاية الأسد"[1] وبهذا يتم تنبيه الطفل إلى وجوب استعمال العقل قبل القوة، وأن كل طغيان وظلم واعتداء تكون نهايته على هذا النحو .

وتغير هذه القيم الرمزية المعروفة لبعض الحيوانات تجعل الطفل يقبل على قراءة القصص طالما أن صورة الكائن ورمزيته لم تعد واحدة؛ وذلك ما يدفعه للقراءة ومعرفة المزيد عن هذه الحيوانات وما يحدث لها، وكيف تتقلب صورها من صورة إلى أخرى وأسباب ذلك في القصة.

فالمعروف مثلا عن الحمامة أنها رمز للسلام لكن في قصة "حمامتان تحرسان الوطن" فإنهما تصبحان رمزا لحرص بنتين على تنفيذ وصية ولدهما في بناء الوطن الذي يكون بالكتاب، والعلم، والبندقية، تقول إحداهن " ترك لنا ولدنا ثلاثة أشياء نستطيع أن نبني بها قلعة الوطن...الكتاب، والعلم، والبندقية"[2]، فالكتاب قوة معنوية وروحية، والعلم معرفة بخبايا الأمور وأسرارها، والبندقية قوة مادية وسلاح ضد الأعداء، وهكذا يحقق هذا العنوان مضمونا غير عاد لما ألفه الطفل من رمزية محددة للحمامة في اللغة إلى ما هو متعدد المعاني، ويمكن أن يتصل بالحمامة في هذه القصة.

وهكذا يرتبط العنوان بتصورات ذهنية من خلال عناصر أولى معروفة له، وبما أصبحت عليه في القصة، وما يتم تداوله عنها من أشياء أو مفاهيم، وما يتصل بها من موضوعات اجتماعية أو ثقافية، فترتبط الحمامتان بالكتاب والعلم والبندقية، لذلك يعتبر العنوان رسالة من مرسل إلى متلق بحمولة مكثفة، وهو "علامة تضع دالا ومدلولا ثم مرجعا ينتمي إلى الصيرورة الثقافية "[3]، إن مرجعية العنوان بين هذين القطبين – المرسل والمتلقي– هي مرجعية تتعلق بثقافة النص في مرحلة أولى، ووضعه كعلامة في مرحلة ثانية، وثقافة المتلقي في مرحلة ثالثة، وذلك ما يجعل لهذا العنوان في مرجعيته المتصلة بالقصة تعددا دلاليا وثقافيا داخل اللغة والمجتمع الذي يوجد فيه.

1– عبد الحق سعودي: الأرنب البطل، شركة الشهاب، باتنة، الجزائر، د ط، د ت. ص: د ر.

2– الطاهر يحياوي: حمامتان تحرسان الوطن. ص: 12.

3– شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل. ص: 21 عن LEO HOEK.P29.

والعنوان بعامة هو عبارة عن دلائل لغوية تركيبيا ودلاليا واعتمادا علـــى ذلـــك يمكن دراسة عناوين قصص الأطفال من حيث الوظيفة والتركيب والدلالة، والمرجـــع من خلال ما تحيل عليه تلك العناوين، وهي مستويات مترابطة لا يمكن الفصل بينها إلا لغرض الدراسة.

المستوى التركيبي:

إن المتتبع لمسار العنونة في قصص الأطفال فـــي الجزائـــر يمكنـــه ملاحظـــة مجموعة مختلفة من البنى التركيبية للقصص الأطفال من بينها:

1- تركيب يخص السلاسل القصصية لقصص الأطفـــال التـــي تـــدور حـــول موضوع واحد، ولا يكتمل إلا باكتمال السلسلة كمغامرات "السندباد" التي سبقت دراستها وسلسلة "مغامرات سامر وطارق" لخضر بدور، وتعتمد هذه السلاسل على مجموعـــة من العناوين ذات الصلة ببعضها، وبتجميعها يتم تشكيل السلسلة ويكتمل العنوان العـــام لها.

وفي هذا النوع من القصص لا تكتمل السلسلة أو المغامرة إلا باكتمـــال جميـــع عناوين القصص المكونة لها؛ كما هو الشأن بالنسبة لسلسلة "مغامرات سامر وطارق"؛ التي تشمل العناوين التالية: "في جزيرة العجائب"، و"في بلاد الهنـــود الحمـــر"، و"فـــي الفضاء"، و"في جزيرة الأقزام"، و"في بلاد الاسكيمو"، و"سامر وطارق ونجم البحـــر"، و"في أدغال إفريقيا، وهذه العناوين أخذت تقليدا خاصا ؛ حيث أن المرجعيـــة المكانيـــة و"في" الظرفية هما المحددتان للعنوان طالما أن المغامرة رحلة تتصل بالمكان، حتـــى بالنسبة لما جاء في عنوان "سامر وطارق ونجم البحر" فإنها ترتبط بالبحر والمغـــامرة كانت في أعماق البحر، وليس فقط بشخصية نجم البحر، فبتضافر هذه العناوين يكتمـــل الموضوع، وتتحدد هوية هذا العنوان الذي يشكل في البداية إبلاغا أوليا عن المغامرة، ولا تعرف إلا من خلال ما تحتويه من عناوين مشكلة لها، والتي تحيل بـــدورها إلـــى مضمون القصة الذي سيجسده العنوان الخاص بها؛ والذي يعد مـــع بـــاقي العنـــاوين الأخرى ركيزة يعتمد عليها عنوان السلسلة في بناء ذاته وتفسيرها .

2- تركيب يخص عناوين القصص ويتميز بخصائص كأن يرد العنوان كلمة مفردة، أو كأن يكون جملة، أو كأن يتم تقسيمه إلى عناوين فرعية داخل القصة.

أ- العناوين المفردة: تركيب ترد فيه الأسماء مفردة وهذا ما يجعله وحدة معجمية مضمرة التركيب[1]، مما يزيد في عملية التجريد والإغراق في العمومية، وذلك ما يدفع الطفل للتساؤل عن هذه الكلمة، وعن الأفعال أو الصفات والأشياء التي ستسند إليها؛ وهذا ما سيثير حفيظة الطفل للاطلاع عن القصة ومعرفة المزيد عن هذه العناوين ذات التركيب القائم على مفردة واحدة، فمثلا العنوان "وريدة": اسم علم مشتق من تصغير كلمة وردة والوردة إيحاء للجمال والرائحة الزكية وجمال اللون؛ لتشكل بذلك نقطة مركزية في القصة، وهي مدارها فقد كانت وحيدة أمها، وهي التي تغار منها زوجة الأب، وهي التي تتفوق في طلب العلم، فهي إذا متفردة في كل شيء، وكأن التركيب ساير ذلك فجاءت وحدة معجمية مفردة دون لواحق فعلية أو اسمية، وهذا نوع من التبئير لعناصر النص حول هذا الاسم المفرد؛ ليشكل بذلك نواة للقصة تدور حولها مجموع الدلالات الذرية في النص.

وهذا النوع من العناوين في قصص الأطفال يركز على الأسماء وتكون نقطة الانطلاق فيه الأسماء البطولية سواء تعلق الأمر بالمغامرة بالنسبة "للسندباد" أو "للسامر وطارق"، أو البطولة التاريخية التي حملت أسماء قادة الثورة الجزائرية كقصة "عميروش"[2] "لمحمد صالح الصديق"، وهذا العنوان كغيره من عناوين القصص التاريخي ليس قصصا بل هي عبارة عن سرد تاريخي وسيرة ذاتية لابطالها وما اشتهروا به من دفاع عن الوطن، وغالبا ما تأطر هذه العناوين نصوصا تأتي على النحو التالي: ولادته نضاله استشهاده أو وفاته، كما هو واضح بالنسبة لقصة "زيغود يوسف" فقد كتب عنه "مولده ونسبه: ولد الشهيد زيغود يوسف يوم 18 فيفري 1921 بسمندو قرب سكيكدة التي أصبحت اليوم دائرة تحمل اسمه، وينحدر الشهيد من أسرة معروفة بتدينها"[3] ؛ أو البطولة الدينية كعنوان قصة "مصعب بن عمير" أو أسماء من

1- ينظر عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي. ص:112.

2- ينظر، محمد الصالح الصديق: عميروش، منشورات دحلب، الجزائر، د ط، 1989.

3- رابح لونيسي: زيغود يوسف، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر، د ط، 1999. ص: 5.

الأسماء المفردة تشكل البطولة الفردية، وفي هذا شبه لما يسعى إليه الطفل في استقلاله بذاته ومحاولة اتخاذه دور البطولة في المجتمع مع رفاقه، أو محاولة إيجاد نموذج يمكن الاحتذاء به، وتلك العناوين التي ترتبط بالنصوص الدينية والتاريخية تمثل القدوة وتنمي الإحساس بالانتماء إلى الدين والوطن.

وهناك نوع آخر من العناوين يكون تركيبه مبنيا على تصور ثقافي خاص بالثقافة العربية، ومرتبطا في أحيان أخرى بالحكايات الشعبية الجزائرية، وفي هذا النوع من القصص يأخذ اسم العلم جزء أساسيا من تركيب العنوان كقصص "حديدوان" و البستاني"، و"حديدوان والغول"، وهي قصص تميل إلى عالم الخرافة فكيف يمكن "لحديدوان" أن يأكل حمولة عربة من التمر حتى لا يدفع بذلك ثمنها؛ يقول "حديدوان": "أعطيك المبلغ الفلاني.. وشرطي أن آكل حتى أشبع"[1]، في القصة الأولى، وفي القصة الثانية يستعمل ذكاءه في التخلص من الغول[2] هذا الشبح الذي عاش كثيرا في المخيلة الشعبية الجزائرية.

ومن العناوين المرتبطة أسماؤها بالمرجعية الثقافة العربية "أشعب"؛ كعنوان قصة "أشعب والورثة"، و"جحا" مثلا الذي يقال عنه أنه شخصية حقيقية عاشت في القرن الثاني من الهجرة واسمها الحقيقي أبو الغصن دجين بن ثابت الملقب بجحا[3]، وقد تعددت العنوانين الحاملة لاسم "جحا" في قصص الأطفال في الجزائر، وتنوعت بتنوع ما هو معروف عن هذه الشخصية، وبتقلباتها وتركيبتها النفسية ومزاجها الخاص، لتصبح له صور متعددة في المجتمع.

ففي قصة "جحا ومجنون القرية" يظهر حكيما، قال جحا: "بكل بساطة كنت أحمل كتابا، فوضعته على الأرض، وطلب من الأول الذي يريد أن يخذ لا شيء أن يرفع الكتاب ويأخذ ما تحته"[4]، فلحسن تدبيره خلص الرجل الثاني مما وقع فيه من

1- محمد المبارك حجازي: حديدوان والبستاني. ص: د ر.

2- ينظر، محمد المبارك حجازي: حديدوان والغول، شركة ترانسباب لتحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.

3- ينظر، العيد جلوني: النص الأدبي للأطفال في الجزائر. ص:132.

4- ساسية إيفروجن: جحا ومجنون القرية. ص:10.

خلاف مع الرجل الأول.

أما في القصة التي تحمل عنوان "جحا وحميره"، فتكشف القصة غباء "جحا" وكأن عطف لفظ الحمير على اسمه يجعله يتصف بذلك، كما تبين عن إثارة شخصيته للسخرية، فقد اشترى حميرا إذا عدها عندما يكون راكبا لأحدها يجدها تسعة، وإذا نزل وعدها يجدها عشرة، وتكرر معه الموقف أكثر من مرة[1]، وفي هذا تنبيه للطفل الذي ولا شك سينتبه لما وقع فيه ابن "جحا" فلا يقع فيما يقع فيه، كما أنها تثير ضحك الأطفال وترفه عنهم.

وتبرزه عناوين أخرى من خلال ما جاء عنه في القصة أنه شخصية تتميز بالحيلة "كجحا في المطعم" و"جحا في الحمام"، فحين علم أن رفاقه دبروا له حيلة حتى يدفع ثمن الحمام؛ "راح يصيح كالديك، وقال لهم: هل يمكن للدجاجات أن تبيض بدون ديك، وهكذا نجا جحا من المكيدة"[2]، وهو رجل محتال كما في قصة "مسمار جحا"، و"جحا وجاره الغني"، فإذا كان جاره غنيا فإن ذلك يحيل على أن "جحا" كان فقيرا من منظور البنية العميقة للعنوان؛ الذي يتلون بلون خاص كلما ظهر هذا الاسم وحمل معه المتناقضات كتناقض هذه الشخصية، ومن هنا يصير لقب "جحا" رمزا لكل طريف ونادر، وعجيب من الفعل، فهو ذكي وأبله، وغني وفقير، وساخر من الناس، ويحسن التخلص من المواقف الصعبة، وبذلك تكون هذه العناوين جامعة لكل متناقضات الحياة الاجتماعية، وتحيل على ثقافة جحوية خاصة، وبذلك "يروم العنوان الكشف عن دلالات صاغ التاريخ والنص الثقافي حدودها ومعالمها"[3].

وهذه العناوين الموسومة بهذا الاسم سوف تكشف القصص عن مختلف جوانبه، وتقوم في البداية بفعل الإخبار والتحديد لشيء يتصل به في العنوان، وبذلك يصير العنوان إخبارا أوليا عن شيء ما، وأول علامة يتم تلقيها وتأويلها يرجع إلى النص.

وقد يتم تركيب العنوان من خلاله عملية التناص مع عناوين تعود إلى مؤلفات عربية قديمة فبعض عناوين قصص الأطفال ومتونها مأخوذة عن "كليلة ودمنة" "الابن

1- آمنة أشلي: جحا وحميره. ص: د ر.

2- آمنة أشلي: جحا في الحمام. ص: د ر.

3- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. ص: 161.

المقفع" كقصة "حيلة أرنب" "لمحمد المبارك حجازي" والتي يقابلها عند "ابـــن المقفـــع" "الأرنب وملك الفيلة".

وعناوين القصص الديني المأخوذة من القصص القرآني، كقصة "يوسف عليـــه السلام وامراة العزيز" لمحمد مبارك حجازي ، و"سليمان والنملة" لزكريا مكسار، أو ما جاء من عناوين للقصص من خلال إعادة صياغة القصص الشعبية الجزائرية، وكتابتها للطفل الجزائري "بقرة اليتامى"، و"عروس لجبال" لرابح خدوسي، أو مما هو معـــروف عالميا فتوجد عناوين قصص عالمي للأطفال كقصة "علاء الدين والمصباح الـــسحري" و"سندريلا"، و"البط الذميم"، و"أليس في بلاد العجائب" و"الذئب والحمل"، هذا العنـــوان أخذه "محمد المبارك حجازي" عـــن عنـــوان le loup et l'agneau "للافونتـــان"*. La Fontaine وهكذا يصبح العنوان دالا على هوية النص الاجتماعية والثقافية مـــن خـــلال محاورته للنصوص العربية القديمة والتراث الشعبي والقصص العالمي.

العناوين المركبة: ينتشر هذا النوع من العناوين كثيرا في قصص الأطفال فـــي الجزائر، وتأتي في مقابل تلك التي تعتمد على كلمة واحدة، وهي عناوين تتكون تركيبيا من أكثر من كلمة، ويتم تركيبها من خلال الجملة الاسمية لا الفعلية؛ وهذه الأخيرة تكاد تنعدم في قصص الأطفال، وقد يعود ذلك من جهة إلى أن العنوان يقوم في المقام الأول بالتعيين وتسمية النص؛ وبذلك يأخذ حيزه بين غيره ولا يعرف إلا به، وهو من هـــذه الناحية شبيه باسم العلم ليصبح العنوان تاجا محددا للمملكة الخاصة بالقصة، ومن جهة أخرى إلى إن معرفة الطفل للأشياء تكون من خلال الأسماء قبل الأفعال.

وجل العناوين المركبة ذات تركيب اسمي، وتتميز بطابع نحوي يقوم على أساس العطف؛ وبالتالي تصبح هذه الصيغة الثنائية التي تعتمد على اسم معطوف على آخـــر؛ علامة دلالة على ثنائية الصراع في الكون بين المخلوقات، ومن ثمة صراع بين القيم؛ كالتسامح والظلم في عنوان قصة "الجرادة والغـــراب" "لخـــصر بـــدور"، و"الخـــروف والثعلب"، و"الذئب والحمل"، و"العصفور والأرنب"، "لمحمد المبارك حجازي" فقد وجد العصفور الذي كان يعشش في شجرة أن "أرنبا اتخذت من تحتها بيتا لها فلم يسلم

*- جان لافونتان: كاتب فرنسي من مواليد(1695-1621)م.

وتظاهر بالكبرياء.. ومع ذلك رحبت به الأرنب وقالت له: ليكن جوارنا جوار محبة وتعاون"[1]، فهذا العصفور يتصف بالكبرياء ولا يحسن حق الجوار، أو الجهل والمعرفة والذكاء الغباء في القصص التي تحمل العناوين التالية، "الذئب والقنفذ"، و"جحا وحميره".

وقد ينبني التركيب على العطف بين جملتين اسميتين كعنوان "بين مكائد الذئب وحيل القنفذ" "لنور الدين رحمون"، وينطوي هذا العنوان على صراع بين قيمتين المكيدة وحسن المعاملة، أو عنوان قصة "يوسف عليه السلام، وامرأة العزيز"، التي يظهر عنوانها صراعا بين قيم دينية هي ليست في مستوى الأطفال بما فيها عن الخلق، وعن الشيطان، وهيام امرأة العزيز بيوسف عليه السلام، وما قالته لسيدها عنه: "إن يوسف أراد أن يغتصبها وهي هاربة منه"[2] والفضيحة، وتقطيع الأيادي والظلال والمكيدة بالإضافة إلى إغراقها بالآيات القرآنية الكريمة، وهذا دأب كل القصص الديني المأخوذ عن القرآن والموجه للطفل، والمتتبع لهذا النوع من القصص يجده أنه للكبار وليس للأطفال ويعتمد في غالبيته على تجزيء العنوان داخل القصة.

العناوين الداخلية: تعتمد بعض العناوين على التجزيء الداخلي للعنوان داخل القصة حيث تقسم القصة إلى وحدات فكرية تأخذ كل واحدة منها عنوانا داخليا خاصا يشكل فرعا من العنوان الأساسي للقصة، وبذلك يصبح العنوان شجرة تتفرع منه فروعا عدة، وتكثر هذه العناوين الداخلية في القصص الديني؛ ومن أمثلة ذلك "سليمان والنملة"[3] فقد قسم الكاتب قصته إلى وحدات مقطعية أخذ كل مقطع منها عنوانا خاصا وجاءت على النحو التالي:

1- سليمان بني رسول الله.

2- سليمان ملك بني إسرائيل.

3- سليمان عليه السلام في الوادي.

1- محمد المبارك حجازي: العصفور والذئب: ترنسباب، الجزائر، د ط، د ت. ص: 5.

2- محمد المبارك حجازي، يوسف عليه السلام وامرأة العزيز. ص: 10.

3- ينظر، زكريا مكسار: سليمان والنملة.

لام يضحك.

6- سليمان عليه السلام يشكر ربه.

7- سليمان عليه السلام في القدس.

8- النمل يصلي.

9- النمل يسقي سليمان عليه السلام.

10- سليمان عليه السلام يموت.

فهذه العناوين الفرعية الداخلية تحدد حدثا أو عاملا أو شخصية أو شيئا معينا في القصة، وعنها تنتج وترسم القصة في كليتها في النهاية، ولتميز العنوان الفرعي بخاصية "وقوعه في الدائرة الدلالية للعنوان الأساسي"[1]، فإن ذلك سيكسبه قدرة على التفريع تؤدي إلى الإخبار عن جزء من القصة و"يحدث لدى الطفل القارئ نوعا من التفكير وتنشيط الذهن ويدفع الملل عنه"[2]، وبعد ذلك يحاول وصل هذه العناوين الفرعية ليكوّن تصورا عاما عن القصة، وهكذا يصبح العنوان عبارة عن تجميع لوحدات دلالية جزئية يشكل كل عنوان فرعي منها علامة على شيء معين في النص.

وهذا المنحى تنحوه قصة "قواعد اللعبة"[3] الذي يتم تفريعه إلى ثمانية عناوين فرعية داخلية هي:

1- سارة والدمية الغريبة.

2- دمية ليست للعب.

3- النداء العجيب.

4- حوار الوالد.

5- الدمية السجينة.

1- محمد فكرى الجزار:العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998. ص ص: 55، 56.

2- العيد جلولي: النص الأدبي للأطفال في الجزائر. ص: 124.

3- ينظر: فاطمة الزهراء شيخي: قواعد اللعبة.

6- قواعد اللعبة.

7- وفاء بالوعد.

8- أدوار البطولة.

والملاحظ أن العنوان الفرعي "قواعد اللعبة" هو العنوان الذي تم اختياره ليكون أساسيا للقصة لأنه نقطة بؤرية فيها، فقد قال الأب لابنته "إن حق الدمية عليك يا بنتي أن تعامليها برفق، وتجعلي لها مكانة في نفسك وتلاعبيها، وتختاري لها اسما جميلا، وتحافظي أيضا على نظافتها عند اللعب... وجهزي لها مكانا قارا مخصصا لها، ويجب أن ترعيها كابنة لك"[1]. فالعناوين الخمسة الأولى تضمن عدم وجود أي حق للدمية فهي غريبة في ذلك المكان من واجهة المحل، وهي ليست للعب، وهي تنادي طالبة الحرية، ونداؤها يشغل ذهن سارة فيحاورها والدها عن ذلك الشرود الذهني؛ فتخبره عن الدمية السجينة فيوافقها في تصورها ويقرّ هو الآخر بأن للدمية حقا، ويشكل ذلك نقطة تحول في هذه القصة حين يتفق الكبير والصغير على حقوق الدمية؛ ومنه على حقوق الطفولة بما أن الدمية هي رمز لذلك؛ لتتحقق القاعدة اللازمة والخاصة بهذه الدمية؛ وهي وفاء الوالد بعهده في تخليص الدمية من سجنها، وإهدائها لبنته وفي منح الابنة للدمية أدوارا لعبية متعددة.

إن فعل تبئير العناوين الفرعية نحو فرع ما يكون ذلك الفرع في النهاية هو علامة على القصة كلها، وذلك تحقيقا لمبدأ أحد شروط العلامة في السيمياء من وجوب عدم التطابق بين العلامة والشيء المشار إليه؛ فدل الجزء على الكل وكان علامة عليه، فقد تقدم العنوان الفرعي "قواعد اللعبة" ليكون عنوانا للقصة بوصفه سندا مستقلا لا دلالة ثابتة له، لأن الأمر يتعلق بقواعد أي لعبة في المجتمع.

فما هي هذه القواعد؟ وما هي هذه اللعبة التي تحكمها قواعد؟ ولا تتحدد هذه الدلالة إلا في اتصالها بالنظام التفريعي للعناوين من جهة وعبور الطفل إلى مضمونها من خلال قراءة القصة من جهة أخرى، ومن هنا يمنح للخيال حرية التصور والتحول ضمن الفروع ومضمون القصة، ويتيح الانتقال من حال إلى أخرى، وخلق تصورات

1- فاطمة الزهراء شيخي: قواعد اللعبة. ص ص : 11-12.

جديدة عن العنوان، ويصبح العنوان بنية عميقة يتم فيها تجميع المنطق الخاص بالنص والارتباط المعين بالقصة.

وقد يعتمد العنوان على الصفات أو خاصية الإضافة من الناحية التركيبية، وهذه الصفة أو الإضافة تقوم بتعيين شيء خاص من العنوان وجعله محور تساؤل وإثارة ويصبح العنوان "استفزازا غامضا للقارئ"[1] لأن العنوان هو حل لقضية لم تحل بعد، ولا يمكن حلها إلا من خلا مساءلة القصة.

ومن أمثلة العناوين التي تعتمد على الصفات كتحديد يقوم عليه العنوان "الحمامة الحمقاء" فإذا كانت صفة حمقاء هي دال على الحمامة يتم من خلاله تعيين جانب إنساني معين، فيسم ما هو حيواني بما هو إنساني، ومن ثمة يكون التساؤل حول هذه الحمامة الحاملة لهذه الصفة غير المعروفة لها في العرف الاجتماعي وعرف الطفل، فإذا كانت فالحمامة معروف عنها أنها رمز للسلام، وحاملة للرسائل من جهة، وهي مقربة إلى البشر على الهدهد من جهة أخرى فلما يتم وسمها بالحماقة في هذا العنوان؟، هذا السؤال يكون محفزا للبحث عن جواب له في القصة.

يتمثل الجواب في أن الحمامة تم استخدامها في البداية لحمل الرسائل ولم تقم بهذه المهمة خير قيام؛ تقول القصة "طرد سليمان الحمامة من قصره ولم يجد من هو أجدر بحمل رسائله وكتبه من الهدد، فقام هذا بمهمته أحسن قيام"[2]، وهذا أول تزييف يحدث في دلالة الحماقة التي تحيل هنا على عدم القيام بالمهمة على أكمل وجه، كما تدل الحماقة في القصة نفسها على الكذب فتصفها القصة على أنها "الحمامة الحمقاء الكاذبة"[3]، وقد يعود هذان المدلولان للحماقة لغير ما هو معروف لها في المعجم من كساد المعرفة والعقل، إلى طبيعة الفرد في حالة الغضب حين توصف مثل تلك الأفعال بالحمق، عند بعض العامة في المجتمع الجزائري، ومن هنا تأتي هذه المدلولات للحماقة في هذه القصة.

1- أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية. ص: : 24.

2- الجيلالي لعوامر: الحمامة الحمقاء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990. ص: 22.

3- المصدر نفسه. ص: 21.

س

كذلك ليكون التأكيد على تلك الصفة؛ فقد حبس الأسد مجموعة من العصافير وأجبرها على أن تغني له وتسليه، فقام الباقي بتسليط النحل عليه، وتقوم هي بفتح الأقفاص وتخليص البقية "وفي نفس الوقت كانت العصافير الطليقة قد فتحت بقية الأقفاص وأطلقت سراح رفاقها من العصافير"[1] لتبقى العصافير الطليقة رمزا للحرية والاتحاد، وليس بإمكان الأسد قهرها، ولا لأية قوة أن تمنعها من الطيران.

وتعمل هذه الصفات أو ما جاء في عناوين أخرى تعتمد على النعت؛ "كالحمار الأنيق" و"الحمار المغامر"، على فتح التعدد الضمني داخل الشيء الواحد فالحمار قد يكون أنيقا، وقد يكون مغامرا، و"الضفدع العجيب"، في إشارة إلى أنه قد يكون ليس كذلك، و"الرصاصة الأخيرة" و"المعزة الصينية" و"الهدية العجيبة" و"الرجل الكريم"، و"الكلب الوفي"، وكل هذه الصفات تقوم تحديد مدرك أولى ضمن عنوان القصة عن طريق الموصوف بنعته بصفة ما ليكتمل عند الطفل التصور الكامل للعنوان بعد التحول إلى مدرك القصة فهذه الصفات تحاول قول شيء ما تتضمنه القصة، وتفصح عنه فيما بعد؛ ليصبح بذلك مؤولا أوليا جزئيا لها.

ومع أن هذه الصفات تحاول تحديد شيء من العنوان إلا أن هذا الشيء يظل غير معروف إلا بعد الاطلاع على القصة؛ فصفة "الأنيق" مثلا تظل مجهولة بالنسبة للطفل ولا يتم اكتشافها إلا داخل القصة؛ فقد ذهب الحمار "إلى الخياط ففصل له جلالا ثم انتقل إلى صانع الأحذية فركب له حذوة حديدية في حوافره، سار الحمار مزهوا وقال في نفسه تنقصني ربطة عنق فأهدى له الإنسان ربطة عنق طويلة، وحين قبل الحمار أن توضع ربطة العنق في رقبته أخذ الإنسان يجره منها ويستخدمه في أغراض النقل والحمولة ومن يومها صار الحمار حمارا"[2]؛ وهكذا يتم رتبط صفة الأنيق داخل القصة بقصة استغلال الإنسان له، والعجيب صفة للضفدع فما العجيب فيه؟ فهذه الصفة

1- محمد الصالح حرز الله: العصافير الطليقة. دار المصباح للنشر، الجزائر، د ط، د ت. ص: 14.

2- ناصر نعساني: الحمار الأنيق. ص: د ر.

تنتج شيئا عاما "يرتبط بدليل مجرد وحافل بنوعيات غير موجهة بدقة"[1]؛ فمضمون العجيب في هذه القصة يرتبط بذلك الضفدع الذي يتحول إلى أمير، وهذا مصدر العجب فيه.

وأما صفة العجيب في عنوان قصة "الهدية العجيبة"؛ فإنها ترتبط بهدية تمثلت في جهاز حاسوب، وهو عجيب لأن أحد الطفلين قال: "سأفتح الجهاز لأكتشف محتوياته من الداخل وأرى هذا العالم العجيب وما فيه"[2]،فالعجيب هنا يتمثل فما يحتويه جهاز الحاسوب من ذاكرة وأجزاء معقدة تشكلها، وأما العجيب في عنوان "الكرة العجيبة[3]، فيتصل بالطبق الطائر والمخلوقات التي جاءت إلى الأرض، وقدمت هذه الكرة كهدية فكلمة عجيب الأولى تتحدد من خلال فعل التحول وتتصل بها هو غريب وخارق، والثانية تتصل بما يحتويه هذا الجهاز من ملفات وقطع متعددة يقوم عليها تركيبه، والثالثة ترتبط بما هو فضائي لأنها جاءت منه، وهكذا يغدو والعنوان سيرورة لا متناهية عن الدلالات واستنادا إلى ذلك يصبح العنوان تصورا آخر للقصة، وشيئا يتم تركيزه وتكثيفه حتى يكون علامة عليها، وصورة أخرى لها وإذا كان الأمر كذلك فإنه يصير أيقونا للنص وليس هو النص.

وهناك عناوين مبنية على صيغة الإضافة كعنوان قصة "بقرة اليتامى" و"عروس الجبال "، و"نهاية المحتال"، و"هجرة الغراب قرعوش"، و"نصيحة أم" و"مرض أسد"، و"سجينة المرأة"، فالاسم المضاف في هذه العناوين يعمل على تعيين الاسم؛ ويأتي إجابة عن سؤال يتعلق بالمضاف، وفي الغالب يكون "من" وهكذا يتم وصل الاسم باسم آخر؛ فيرتبط به ويتداخل معه ويجعل المضاف مقتصرا عليه، ويصبح علامة عليه تميزه عن غيره إنها بقرة ولكنها مرتبطة باليتامى، وإنها عروس ولكنها لست أي عروس إنها عروس الجبال، ومن المريض؟ إنه الأسد، ومن الناصح؟ إنها الأم، ومن تتعلق الهجرة؟ إنها تتعلق بشخص الغراب "قرعوش"، أما المرآة في عنوان "سجينة

1- عبد اللطيف محفوظ: المعنى وفرضيات الإنتاج، مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008. ص: 171.

2- رابح خدوسي: الهدية العجيبة. دار الحضارة، بئر التوتة، الجزائر، د ط، 1997. ص: 14.

3- ينظر: خضر بدور، الكرة العجيبة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 1997.

ة للاسم والمتبوعة بعطف، والمبينة بنعت أو معينة باسم مضاف إليه تشكل كلها جملا اسمية، وفي هذا السياق فإن قصص الأطفال في الجزائر تخلو من الجمل الفعلية، ويعود ذلك إلى خاصية الاسم التي تعتمد على التعيين والتقرير والإخبار وهذا يناسب الطفل في مختلف مراحل نموه في معرفة الأشياء من خلال أسمائها، ومع حبه للحركة والفعل فإن ذلك سيجده داخل القصة.

و سواء كان ذلك الاسم إنسانا أو حيوانا أو طائرا أو شيئا ماديا أو معنويا؛ فإن ذلك يوحي من خلال العنوان أنه هو العامل في القصة أو الفاعل فيها؛ مثل "السندباد" الذي كان بطلا وقاصا، أو قائما بدور البطولة فيها "كسامر وطارق" و"علاء الدين"، و"القاضي" و"جحا" و"أشعب"، أو"الأسد" و"المعزة"، و"القنفذ" و"الذئب"، و"العصافير"، و"الحمامة"، والهدية"، و"الرصاصة"، و"الدمية"، و"النصيحة" التي كانت عاملا أساسيا في القصة. وفي كل هذه العناوين يكون الاسم هو محور القصة ومدار كل شيء فيها حيث يصبح علامة محورية في القصة، ويتم تجميع كل شيء في القصة لخلق هذا الاسم الذي لا تكون ولادته إلا داخل النص.

ورغم ما هو معروف عن العنوان من دور تثبيتي إلا أنه يصبح شيئا متحركا داخل القصة لذلك قيل عنه أنه "وصف ساكن لشيء متحرك"[1] وبالعودة إلى تصور "غريماس" عن علاقة الرغبة، فإن الساكن تكون رغبته في الحركة وبناء عليه؛ فإن وجود العنوان على ظهر الغلاف خارج النص يجعله شيئا منفصلا عن النص في البدء يرغب في الاتصال به؛ فهو "في حد ذاته يعتبر نصا قائما يشير إلى نص يكتب"[2]، ومن ثمة يقوم العنوان بالوظيفة الإشارية لأنه يشير إلى شيء ويحدده ويتصل به، ليصير هو ذلك الشيء المشار إليه.

1- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل. ص: 36.

2- المرجع نفسه. ص: 37.

المستوى الدلالي:

بما أن العنوان هو دليل يفتتح به النص فإنه بذلك يشكل "نقطة انطـلاق توالـده وتناسله لذلك يمكن تحليل العلاقات السيموطيقية بين العنصر (أ) الذي يتكون من الدلائل اللغوية التي تحقق العنوان، والعنصر (ب) الذي يتكون من التمثيلات الذهنية الدلاليـة التي تحيل إليها المركبات اللغوية"[1] في علاقة تلك التصورات بما هو نفسي وإنـساني وتاريخي واجتماعي وثقافي.

وهذا ما يؤدي إلى تعدد الاحتمالات الدلالية للعنوان والتي يقوم النص بتنميتهـا، و إكسابها مقومات وعناصر دلالية خاصة، ومثال ذلك العنوان "وريدة" وهـذه صـيغة تصغير تحيل على الورد الذي يحيل إلى الجمال ومنه أشتق اسم الفتاة، وقد جاء العنوان مفردا لاغيا لأي عنصر يتصل به، وينبني عن هذا التفرد التركيبي والـدلالي، تفـرد دلالي يخص تفرد الطفلة في كل شيء، ومن ثمة يحيل العنوان على التفرد في الجمال وعلى الوحدة الناتجة عن وفاة الأم، وعلى التفرد في المعاناة بالعيش مع زوجـة الأب، وعلى التفرد في العلم والحياة السعيدة في نهاية القصة.

لذلك يعتبر العنوان المظهر الممكن لتعدد الدلالة ومشكلا نواة دلالية منها تنطلق الاحتمالات الدلالية ومنها يتم التوجه إلى القصة، فالعنوان نوع من الهيمنة غير المحددة على النص، لا تتحدد إلا من خلال ربطه بالنص وقارئه وكل منهما يقوم بتحديـد مـا يراه مناسبا لذلك الشيء المهيمن ومن ثمة يتم فك شفراته.

وقد يحقق العنوان ثنائيات دلالية مختلفة خاصة في تلك القصص ذات العناوين القائمة على عطف اسمين لكل منهما دلالة أو رمزيته أو وظيفته الخاصة، فكل ثنائيـة من العناوين التالية تقابلها ثنائية أولية داخل القصة فمثلا؛ "القنفـذ والـذئب" المعرفـة والجهل، الكيد، والحيلة، "الجرادة والغراب"، الضعيف والقوي، "جحا وحميره"، الـذكاء والغباء، "جحا وجاره الغني"، الفقر والغني، القاضي والحمقى، الحكمة والعقل، كـساد العقل والجهل، فهذه العناوين تصرح بشيء وترمز إلى شيء آخر يتم إخفاؤه، وذالـك هو سر النص، وبإحالة الطفل على هذه الثنائيات من خلال ما هو معروف عـن هـذه

1- عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي. ص: 113.

الحيوانات في الطبيعة، وما تنعت به في المجتمع وما ترمز إليه في الواقع؛ فإن ذلك يمكنه من إدراك المضامين الأولية للقصة ومحاولة تأويلها والبحث في ثنايا القصة عما يثيره هذا العنوان أو ذاك.

ومن هذه الناحية فإن عناوين القصص الموجهة للطفل الجزائري قليلا ما تخرج عن هذا المنحى، وعلى العكس من ذلك فإن عناوين قصص الكبار كثيرا ما "تخرج إلى مستوى من الغموض تتضافر فيه عدة مكونات خالقة لثغرة تشع بالتغميض ورسم فجوة على المستوى الظاهر وعلى المستوى النفسي للقارئ الذي تعود – في العناوين عامة– أن يجد أجوبة أولية"[1]، ويرجع السبب إلى الإحاطة الواسعة بالمعنى من طرف الكبار، وإن نحت بعض عناوين قصص الأطفال هذا المنحى، فإن ذلك سيؤدي إلى إثراء رمزيتها ودلالتها كعنوان "قواعد اللعبة" و"البازي الأبيض في الأندلس الخضراء"[2] فهذا العنوان يحيل على التاريخ الإسلامي في بلاد الأندلس لذلك تتطلب خلفية ثقافية ودرجة معينة من الوعي، ولذلك تعد قصة موجهة لأطفال المرحلة الثالثة.

وكثيرا ما يرتبط العنوان في قصص الأطفال بالمكان، ويؤدي ذلك إلى اقتران القصة بهذا المكان، ويكون ذلك مجالها الذي تتحرك فيه أو تخبر عنه أو الذي يتصل به؛ وتعد تقنية ربط العنوان بالمكان من أهم الوسائل الكفيلة بتقريب العلاقة الموجودة بين النص القصص والعنوان، وتساعد الطفل المتلقي على عملية تأويل العنوان "وفقا لما يتمتع به المتلقي من فطنه الربط بين العنوان الذي يعرب على الابتداء والنص الذي يعد استفاضة إخبارية تسترشد بإطار اللفظ المعنون به النص القصصي"[3].

فالعنوان المكون من مكون مكاني يغدو رمزا إلى شيء قد يتعلق بالممثلين ومصائرهم، ويساعد على تقديم تفسير لنفسيتها وطبائعها، والتنقل فيه تنقل يتم بواسطة اللغة مما يجعل هذه الأماكن بين المخيف والمأساوي، وبين المحبب المريح المرغوب فيه ومن أمثلة النوع الأول "في وادي التماسيح" الذي يحول دون قيام الممثل بوظيفته ويصبح عنصرا أساسيا تكوينيا من القصة وكذا في عنوان "في كهف الموت".

1– شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل. ص: 40.

2– ينظر، محمد صالحي: البازي الأبيض في الأندلس الخضراء، مطبعة جريدة الوحدة، الجزائر، د ط، د ت.

3– عبد القادر عميش: قصة الطفل في الجزائر. ص ص: 116، 117.

ومن النوع الثاني الأماكن المذكورة في مغامرات سامر وطارق "في جزيرة العجائب" وفي الفضاء" وفي "بلاد الاسكيمو"، و"زينب في حديقة القمر" "لخضر بدور"؛ فالأرنب الذي تبحث عنه زينب في هذه القصة الأخيرة متحول عن قطعة كعك، وكأن السماء المرتبطة بالغيب عند الإنسان؛ هي من وهبتها الأرنب، ولذلك لم تجده في أماكن كثيرة من الأرض كالغابة والجبل، ووجدته في حديقة القمر؛ فالقمر رمز للجمال ويرتبط بالحديقة ذات الرمز المماثل، وبذلك يكون هذا العنوان رمز للراحة والاستراحة، فقد استراحت زينب بوصولها إلى حديقة القمر بعد عناء البحث، ومثل ذلك استراحة نفسية من الخوف على مصير الأرنب الصغير.

الوظيفة الإشهارية:

تكمن أول وظيفة للعنوان في التعريف بالقصة، و"التعريف تقليص لزاوية النظر، فمنه ينبثق التحديد والتخصيص"[1]، فهو إذا من يقوم بتميز القصة عن غيرها، وبوسمها بإعطائها مكانة خاصة، ولذلك فهو شيء تمييزي ورمز خاص، وشيء ترتكز عليه الكتابة القصصية في أحد جوانبها في سعيها إلى استمالة المتلقي والاستحواذ عليه.

ويأتي العنوان هو الأخر داعما لهذا الجانب، من الاستمالة والإغواء؛ فلكونه رمزا خاصا فهو يجلب ويحرض، ويبعث على التساؤل، ويقرب أشياء بعيدة للمتلقي الطفل فيستهويه ذلك فيدفعه للإطلاع عما يوجد خلف هذه العناوين؛ "فمغامرات سامر وطارق" يجد فيها الطفل من خلال حبه للمغامرة تطلعا داخليا لما يحبه ويفضله في هذه المرحلة العمرية من طفولته، وبناء على ذلك يصبح العنوان هو الآخر مغامرة ورحلة داخل القصة، وترتبط هذه الوظيفة بالوظيفة الإشهارية[2]؛ التي تقوم بالتعريف بالقصة؛ كمنتج وتضمن لها الانتشار والاستهلاك ولكونه علامة فهو علامة أيضا على مؤلفها، فكثيرا ما يعرف القاص من خلال عناوين قصصه، فيكسبه ذلك شهرة إعلامية واسعة وبها يصير معروفا، وبذلك يكون للعنوان دور إشهاري.

1- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. ص: 161.

2- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل. ص: 37.

وخلاصة القول إن العنوان بصمة وتوقيع خاص للنص، ويشكل بوصفه دليلا موضع تأمل الطفل الذي يعمل على تحويل الدليل اللغوي إلى مؤول نفسي وثقافي واجتماعي وتاريخي، ويتطلع من خلاله إلى قراءة القصة ومفاتحتها بمأن العنوان هو فاتحة القصة.

خـــــاتمة

إن الدراسات الخاصة بقصص الأطفال على قلّتها تتفق على أن ما كتب للطفل في الجزائر من قصص متفاوتة من حيث مستوى بنائها الفني كقصة من جهة، ومن حيث مستواها في صلتها بالمتلقي الطفل من جهة أخرى؛ فهي مرة ذات مستوى فني تتوفر فيها عناصر القصة وروحها وترتبط بالمستوى الإدراك للطفل ومراحله العمرية، وتخرج في أحيان أخرى عن ذلك بوضع الطفل في مواقف محيرة كالخلق والكون وكالزواج، وبناء الأسرة وشؤون العمل، كما هو الحال في كثير من القصص الديني الذي فاق في قضاياه مستوى إدراك الطفل، وتم إغراق الكثير منه بآيات القرآن الكريم، وغدا القصص التاريخي أيضا سيرة ذاتية وتاريخية، وهذه السمة تبعده أن يكون قصصا للأطفال، ودراسة مستقبلية للمتخيل في قصص الأطفال كفيلة بتوضيح ذلك وبيانه.

والذي زاد من تشويه صورتها هو القائمون على القصة باتخاذها وسيلة للكسب في وقت عرفت فيه حياة الطفل في الجزائر تأخرا في مجال الحاسوب، وضغطا اجتماعيا واقتصاديا خاصا.

وكثيرا ما تنتهي قصص الأطفال بحضور القاص في النص بشكل فاضح ممثلا بذلك تدخل صوت الكبير في القصة كسلطة رقيبة على الطفل، ومنه ما جاء في إحدى القصص "وأنتم كذلك يا أصدقائي الأطفال لا تخافوا من العاصفة"، وهذا إعلان تقريري من الكبير الذي لم يجد طريقة قصصية تنمي جانبا تكوينيا عن الطفل غير تنصيب نفسه ملقنا ومرشدا.

والذي يمكن استنتاجه من هذه المقاربة السيميائية لقصص الأطفال في الجزائر؛ أن علم السيمياء نظرية متشعبة متعددة بتعدد الباحثين وتصوراتهم عنها وانتماءاتهم الإيديولوجية والثقافية؛ لذلك فإن الجوانب التي تم التطرق إليها في هذا البحث والخاصة بهذا العلم، هي بمثابة تحديد للإطار المفاهيمي المعتمد في الجانب التطبيقي.

كما توصل البحث إلى أن قصص الأطفال في الجزائر في تكوينها العاملي تخلو من دائرة فعل البطل المزيف، وهذا يتناسب ومدركات الطفل من حيث عدم إمكانية تمييزه بين فاعلين يعملان في المسار نفسه ويشتركان في بطولة واحدة.

أما بخصوص النظام السيميائي للسرد فيها؛ فإن الحكي باعتباره قصة تقوم على مجموعة من الأفعال من خلال عملية السرد؛ فإنه قام على نماذج سردية لم تعدد فيها البرامج السردية، وكانت مكيفة حسب مدركات الطفل، ولم تتشعب فيها علاقات الرغبة اتصالا وانفصالا؛ لأنها لم تكن متعددة الأفعال، في حين يبقي البعد الآخر لها؛ وهو تعبيرها عن قضايا وتقديرات غير لسانية تتصل بالطفولة، لتغدو القصة بذلك نظاما ترميزيا يقوم على مستويين من النظام السردي؛ مستوى سطحي تتحدد من خلاله علاقات الأفعال وتحققها داخل القصة، والآخر ترميزي يخص عمقها من خلال اللغة، وعملية الاستبدال المتعلقة باشتغال ذهن الطفل في التعامل مع الأشياء من منظور معرفي وثقافي تتكاثف فيه الجوانب النفسية والاجتماعية والسمعية والمرئية.

وإذا كان الإنسان يعرف نفسه من خلال الآخر وخاصة الطفل؛ فإن ظهور شخصية ما في مقابل شخصية أخر في قصص الأطفال قد حمل ذلك التجلي في صور متعددة من خلال رسم النماذج التي يمكن احتذاؤها وتقليد أفعالها، وخاصة تلك التي دار فيما بينها الصراع على اثبات الذات، حيث جاءت محملة بمتناقضات الأشياء بين الامتلاك واللامتلاك، والقدرة من عدمها، وبين الإرادة وما تحتاجه واللاإرادة وما تستكين إليه، وحاجة الطفل في كل ذلك إلى مجتمع يساعده، ويكفل له الحياة اللازمة والتنشئة الاجتماعية والدينية والنفسية والاقتصادية والثقافية، والتي أدى المكان أيضا إلى إبرازالكثير من جوانبها من خلال المفارقات الموجودة فيه، والتي تتجلى في اختلاف العوالم، والأمكنة في قصص الأطفال وتقاطباتها المختلفة، وانفتاحها وانغلاقها على الذات بغض النظر عن كونها أماكن مفتوحة أو منغلقة مشكلة بذلك وهوية وكيانا خاصا للمكان، بالإضافة إلى اضطلاعه بوظائف أيقونية أدت إلى تعدد صور الأمكنة، وساعدت بذلك الطفل على كيفية اكتشافها، وتشكيل الصور المختلفة لها.

ولما كانت القصة تمثيلا دلاليا ومعرفيا وثقافيا؛ فإن ذلك أدى إلى التعدد الــدلالي فيها من خلال دال القصة الذي تم ملؤه بشتى المفاهيم والمضامين في قصص الأطفال من جهة، ومن جهة أخرى بمؤولات الطفل له من خلال طريقته الخاصة في الربط بين الأشياء وتصورها –وهذه العملية تحكمها علاقات من الصعب اكتشافها عنده– فــسعة التخيل لديه تجعله قادرا على تصور الأشياء بلا حد ولا قيد؛ فقد يتصورها كما تبــدو عليه في واقع آخر لعلاقة تشابه أو مماثلة أو تداع حر للأفكار والصور، وهذا ما يعمق اعتباطية الدلالة ولا نهائيتها في القصة، ويجعلها سيرورة لا متناهية من الدلائل أو مــا يسمى بالسميوزيس.

وفي اعتماد الدلالة في قصص الأطفال على صراع القيم من خــلال الثنائيــات التقابلية؛ فإنها حاولت بذلك تسهيل عملية إدراك الطفل لعمقها، وتغيير المسار التكويني لشخصيته بالقضاء على صور قيمية وإحلال صور أخرى بديلة عنها من خلال البرهنة على صحتها، فيقوى لديه ذلك إدراك الجوانب المختلفة لمفاهيم الأشياء، وبذلك يقبلهــا الطفل ويغير مجرى سلوكه الاجتماعي والأخلاقي، ويزيد من وعيه الثقافي.

ولما كان التناقض وجها من وجوه المنطق؛ فإن ذلك يؤدى إلــى تعميــق إدراك الأشياء عند الأطفال في القصص التي تقوم على ذلك، والتي لا تفهم إلا في علاقاتهــا الضدية، والتي هي من أهم الوسائل المــساعدة علــى إدراك الفــروق بــين الأشــياء والموضوعات وتيسير تأويلها على الطفل.

وقد ارتبطت تلك الدلالات في قصص الأطفال بما هو ماض فكان ذلك بمثابــة تغذية لما هو حاضر؛ عسى ذلك يشكل مستقبلا مميزا للطفل في ربطه بهويته وانتمائه الثقافي في ظل تزاحم الثقافات، وباتصال قصص الأطفال بنصوص ســابقة، وفــرض نصوص أخرى خارج القصة، هو فرض سابقٍ يُرى فيه لازمة لتنشئة الطفل، ووصله بكيان ينتمي إليه، وبمستقبل يصبو ويتطلع إليه، فيتصرف التصرف المطلــوب منــه، وبوصفها نصوصا حاضرة في ذاكرة نص القصة؛ فكأنها تشكل المحــدد والمتعــارف عليه، وخبرة الحياة محاولة بذلك من حيث دلالتها بناء واقع قيمي مرغوب فيه وآخــر مرغوب عنه.

وكان لدراسة العنوان سيميائيا كعلامة مهيمنة على النص في قصة الطفل في الجزائر إضفاء لجوانب أخرى اجتماعية وأخرى ثقافية؛ شكلت الموطن الأول الذي التقى فيه الطفل بهذه القصص؛ التي طغت على عناوينها أسماء الحيوانات، فكانت كمنبّه ومحفّز؛ يمارس إيقاظا معينا خاصا بالطفل.

وأغلب العتبات في قصص الأطفال تقوم على ثنائية تقابلية كمكون نظري يتم تفسيره داخل القصة وفق تصور القارئ الصغير ومنطقه وبمستويات إدراكه، وما يقوله عنها من خلال تصوراتها وموسوعته المعرفية إزاء شيء يقال به مالا يقال بغيره، وهو في ذلك كالرمز في علاقته بما يرمز إليه.

ومن خلال ما ترتبط به هذه القصص دينيا ونفسيا واجتماعيا وثقافيا فإن هذا البحث يفتح أفقا أخرى لدراسة قصص أطفال ما بعد سنة 2000 كالدراسة السيميوطوبوغرافية التي لا تسمح بها قصص الفترة التي قام بدراستها البحث؛ لعدم اهتمام الناشرين بالتشكيل خطي لها، والرسوم والصور المصاحبة لها، وتداخل الكتابة مع ما هو مصور، مما يصعب على الطفل عملية إدراكها، وهو أيضا ما أفقد سنن الرسم الكثير من مدلولاتها في علاقة المكتوب بالمرسوم.

ويبقى هذا البحث شيئا قيل عن أدب الطفل في الجزائر؛ ليكون بداية لقول آخر، كالعلامة لا تعرف حدا ولا نهاية.

ملـــــــحق

الصورة: رقم 1"[1]

1- محمد المبارك حجازي: حديدوان والبستاني. ص: د ر.

الصورة: رقم 2"[1]

1- فاطمة الزهراء شيخي: قواعد اللعبة. ص: 12.

الفـــــهارس

فهرس المختصرات والرموز

- ت : تحقيق.
- تر : ترجمة.
- د ت: دون تاريخ.
- د ر: دون ترقيم.
- د ط: دون عدد الطبعة.
- د ن: دون دار نشر.
- ص ن: صفحة نفسها.
- م : مراجعة.
- ∩: اتصال.
- ∪: انفصال.
- ⇐: يستلزم
- ⟵ : يرتبط
- ⟷ : تضاد

فهرس المصطلحات

Adjoint	مساعد
Agissant	متدخل فاعل
Apparence	مظهر
Argument	البرهان
Carré Sémiotique	المربع السيميائي
Catégorie Ethique	محور أخلاقي
Chiffres	الأرقام
Communication	التواصل
Complexe	معقد
Conjonction	الوصل
Connotative	إيحائية
Connotation	الإيحاء
Contrat fiduciaire	عقد ائتماني
Décent	التصديق
Dénotation	تعيين، تقرير
Destinataire	المرسل إليه
Devoir	واجب
Enoncé de faire	ملفوظ الانجاز
Enoncé Elémentaire	ملفوظ أولي
Enoncé Etas	ملفوظ الحالة
Enoncé Spectacle	ملفوظ الفرجة
Etre	الكينونة
Faire Transformateur	الانجاز المحول
Faux	كاذب
Fonction	وظيفة
Fonction signe	وظائف العلامات
Géno-texte	النص التوليد
Gèrent	تنظم وتحكم
Graound	أرضية
Icônes	الأيقونات
Icônique	الأيقونية
Illusoire	وهمي
Indices	المؤشرات

Interférence	الاستدلال
Interprétant	المؤول
Intitulation	العنونة
Kinésique	العلامات الإيمائية
Langage	الكلام
Ligie-singe	علامة قانونية
lute	الصراع
Manque	الافتقار
Méfait	الإساءة
Model	النموذج
Monisme	الفلسفة الواحدية
Morphème	المرفام
Object	موضوع
Opposant	معارض
Paraître	الظاهر
Personnage	الشخصية
Personne	الشخص
Phéno-texte	النص الظاهر
Pouvoir et Savoir	إرادة ومعرفة
Pratiques Signifiantes	الممارسات الدالة
Programme narratif	برنامج سردي
Prolégomènes	المقدمات
Prototype	الأنموذج
Quali-signe	علامة كيفية أو نوعية
Relation	علاقة
Représentant	ممثل
Rhème	الخبر
Science Fiction	الخيال العلمي
Secret	سر
Sémanalyse	علم الدلالة التحليلي
Sémantisation	أدلنة
Sèmes	معانم
Sémiologie	السيمياء
Sémiosis	السيميوزيس
Signal	الإشارة

Signe	العلامة
Signifiance	الاندلال
Sin-signe	علامة فردية
Situation Initiale	الحالة البدئية
Sphère Fonction	دوائر الفعل
Sujet de Faire	ذات الفعل
Sujet état	ذات الحالة
Symboles	الرموز
Symptômes	الأعراض
Symptomologie	علم الأعراض
Testostérone	التستوستيرون
Thématique	موضوعاتية
Topographique	الطبوغرافي
Vouloir faire	إرادة الفعل
Vrai	صدق

موسوعة البحث

1- مصحف المدينة المنورة للنشر الحاسوبي: مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، 1426 هـ .

2- قائمة المصادر

1- آمنة أشلي: جحا في الحمام، المكتبة الخضراء، الشراقة، الجزائر، د ط، 1998.

2- آمنة أشلي: جحا في المطعم، المكتبة الخضراء، الشراقة، الجزائر، د ط، د ت.

3- آمنة أشلي: جحا وحميره، المكتبة الخضراء، الشراقة، الجزائر، د ط، د ت.

4- أحمد شوحان: مصعب بن عمير، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 1990.

5- الأخضر رزاق: سمير والطائر الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، د ط، 1986.

6- الأخضر زنتوت: مدينة العجائب، المطبعة الوهرانية، الجزائر، د ط، 1993.

7- جميلة حمودي: سجينة المرآة، الشروق للإعلام والنشر، الجزائر، د ط، د ت.

8- حسن رمضان فحلة: سلسلة قصص الأنبياء للأطفال، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 1992.

9- الجيلالي لعوامر: الحمامة الحمقاء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990.

10-خضر بدور: الجرادة والغراب، منشورات الشهاب، الجزائر، د ط، 1995.

11-خضر بدور: زينب في حديقة القمر، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 1993.

12- خضر بدور: الكرة العجيبة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 1997.

13- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: سامر وطارق ونجم البحر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009.

14- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في أدغال إفريقيا، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009.

15- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد الإسكيمو، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009.

16- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في بلاد الهنود الحمر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009.

17- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة الأقزام، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009.

18- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العجائب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009.

19- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في جزيرة العمالقة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009.

20- خضر بدور: مغامرات سامر وطارق: في الفضاء، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009.

21- الخنساء تماضر بنت عمرو بن الحارث: الديوان، المكتبة الثقافية، لبنان، د ط، د ت.

22- رابح خدوسي: بقرة اليتامى، دار الحضارة، بئر التوتة، باتنة، الجزائر، د ط، د ت.

23- رابح خدوسي: سلسلة حكايات الجزائر، دار الحضارة، الجزائر، د ط، دت.

24- رابح خدوسي: عروس الجبال، دار الحضارة، باتنة، الجزائر، د ط، 1997.

25- رابح خدوسي: القاضي والحمقى، دار الحضارة، الجزائر، د ط، 1997.

26- رابح لونيسي: زيغود يوسف، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر، د ط، 1999.

27-رابح خدوسي: الهدية العجيبة. دار الحضارة، بئر التوتة، الجزائر، د ط، 1997.

28- زكريا مكسار: سليمان والنملة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، د ط، 1990.

29- الأخضر زنتوت: مدينة العجائب، المطبعة الوهرانية، الجزائر، د ط، 1993.

30- ساسية إفروجن: جحا ومجنون القرية، دار أقليد للنشر،الجزائر، د ط، د ت.

31- سمية سعادة : الرحالة ماهر، دار الفنك للنشر، الجزائر، د ط، 1994.

32- الطاهر يحياوي: حمامتان تحرسان الوطن، دار الهدى، عين مليلة،الجزائر، د ط، 1990.

33- عباس كبير بن يوسف: رايس حميدو، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990.

34- عبد الحفيظ شلاق: هجرة الغراب قرعوش، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.

35- عبد الحق خريس: الحمار المغامر، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2000.

36- عبد الحق سعودي: الأرنب البطل، شركة الشهاب، باتنة، الجزائر، د ط، د ت.
37- عبد الحق سعودي: فرفور، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 1993.
38- عبد الحميد بن هدوقة: النسر والعقاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1984.
39- عمر جيدة: نصيحة أم، منشورات سيراغرافيك،الجزائر، د ط، 1991.
40- فاطمة الزهراء شيخي: قواعد اللعبة، الزيتونة للإعلام والنشر، الجزائر، د ط، 2000.
41- فتيحة أشواق صالحي: مسمار جحا، المكتبة الخضراء، الجزائر، د ط، 1995.
42- قاسة رحماني: العنزة العنزية، المقاولة الولائية لأشغال الطباعة والتجليد،أم البواقي، الجزائر، د ط، د ت.
43- ق. علا هوم: الذئب والقنفذ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1995.
44- ق. علاهوم: نعال الذئب، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1995.
45- مجهول المؤلف : بياض الثلج، الزيتونة للإعلام، الجزائر، د ط، د ت.
46- مجهول المؤلف: التاجر والعفريت، د ن، د ط، د ت.
47- مجهول المؤلف: الجندي الصغير، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
48- مجهول المؤلف: السندباد في بلاد العجائب، د ن، د ط، د ت.
49- محمد الصالح حرز الله: العصافير الطليقة، دار المصباح للنشر، الجزائر، د ط، د ت.
50- محمد الصالح الصديق: عميروش، منشورات دحلب، الجزائر، د ط، 1989.
51- محمد صالحي: البازي الأبيض في الأندلس الخضراء، مطبعة جريدة الوحدة، الجزائر، د ط، د ت.
52- محمد سعدي: سندباد والطائر العملاق، د ن، الجزائر، د ط، 1990.
53- محمد المبارك حجازي: أشعب والورثة،القدس للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.
54- محمد المبارك حجازي: الثعلب الغادر، منشورات ترانسباب، الجزائر، د ط، د ت.
55- محمد المبارك حجازي: جحا والخياط، ترانسباب، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ت.
56- محمد المبارك حجازي: حديدوان والبستاني، ترانسباب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.
57- محمد المبارك حجازي: حديدوان والغول، شركة ترانسباب لتحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
58- محمد المبارك حجازي: حيلة أرنب، الربيع للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.
59- محمد المبارك حجازي: خطة المعركة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
60- محمد المبارك حجازي: الخياط الذكي، ترانسباب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.
61- محمد المبارك حجازي: رئيس الصيادين، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
62- محمد المبارك حجازي: رجال بأجنحة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
63- محمد المبارك حجازي: الرجل الكريم، ترانسباب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.
64- محمد المبارك حجازي: سندريلا، الكنوز للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.
65- محمد المبارك حجازي: الضفدع العجيب، د ن، د ط، د ت.
66- محمد المبارك حجازي: العصفور والذئب، ترانسباب، الجزائر، د ط، د ت.
67- محمد المبارك حجازي: العودة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
68- محمد المبارك حجازي: الفاجعة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
69- محمد المبارك حجازي: في الأسر، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
70- محمد المبارك حجازي: في جنبات السجن، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت .
71- محمد المبارك حجازي: في سوق العبيد، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
72- محمد المبارك حجازي: في الطريق إلى الملك، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
73- محمد المبارك حجازي: في القرية الطينية، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.

74- محمد المبارك حجازي: في كهف الموت، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
75- محمد المبارك حجازي: في مغارة الأسود، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت .
76- محمد المبارك حجازي: في وادي التماسيح، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
77- محمد المبارك حجازي: الكلب الوفي، نشر ترانسباب، الجزائر، د ط، د ت.
78- محمد المبارك حجازي: اللصوص الثلاثة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
79- محمد المبارك حجازي: المتكلمة بالقرآن، ترانسباب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.
80- محمد المبارك حجازي: مع الأحباش، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
81- محمد المبارك حجازي: المعاملة الخاصة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
82-محمد المبارك حجازي: المواجهة الحاسمة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
83- محمد المبارك حجازي: النجاة، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
84- محمد المبارك حجازي: نهاية المحتال، الزيتونة للإعلام والنشر، الجزائر، د ط، د ت.
85- محمد المبارك حجازي: النهاية والبداية، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
86- محمد المبارك حجازي: الوحش القاتل، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
87- محمد المبارك حجازي: وريدة، سلسلة حكايات من العالم، د ن، د ط، د ت.
88- محمد المبارك حجازي: الوليمة المأساوية، شركة تحويل الورق، الجزائر، د ط، د ت.
89- محمد المبارك حجازي: يوسف عليه السلام وامرأة العزيز، ترانسباب، الجزائر، د ط، د ت.
90- محمد مشعالة: جحا وجاره الغني، دار الهاشمي، الجزائر، د ط، د ت.
91- محمد مشعالة: الرصاصة الأخيرة، الزيتونة للإعلام والنشر، باتنة، الجزائر، د ط، د ت.
92- محمد مشعالة: قصة تائب، الزيتونة للإعلام والنشر، باتنة، الجزائر، د ط، د ت.
93- محمد مشعالة: علاء الدين والمصباح السحري، الزيتونة للإعلام والنشر، باتنة،الجزائر، د ط، د ت.
94- مليكة مدرار: مهدي والعاصفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط د، 1989.
95- موسى الأحمدي نويوات: اللص والعروس،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1989.
96- ناصر نعساني: الحمار الأنيق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986.
97- نور الدين رحمون: بين مكائد الذئب وحيل القنفذ، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2000
98- نور الدين رحمون: مرض الأسد، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2000.
99- نور الدين رحمون: المعزة الصينية، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2000.
100- نور الدين رحمون: مغامرة اليمامة، موفم للنشر، الجزائر، د ط، د ت.

3- قائمة المراجع

1- إبراهيم محمود: صدع النص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2000.
2- آن إينو، جان كلود كوكي، وآخرون: السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط 1، 2008.
3- أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2005.
4- أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2005.
5- إريك فروم : اللغة المنسية، تر: محمود منقد الهاشمي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 1998.
6- إسماعيل عبد الفتاح: أدب الأطفال في العالم، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2000.
7- أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية، ط1، 2009.
8- أمبرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط1، 2007.
9- أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.

10- إ. م. فورستر: أركان الرواية، تر: موسى عاصي، نشر جروس برس، لبنان، ط1، 1994.
11- ألجيرداس جوليان غريماس: في المعنى، تر: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد، اللاذقية، سوريا، د ط، 2000.
12- عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مكتبة الحياة، لبنان، د ط، 1969.
13- جان بياجيه: سيكولوجية الذكاء، تر: يولند عمانوئيل، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988.
14- جان بياجي: علم النفس وفن التربية، تر: محمد بردوني، دار توبوقال، الدار البيضاء.ط 6، 1995.
15- جان بياجيه: علم نفس الولد، تر: خليل خليل الجر، المنشورات العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
16- جان كلود كوكي: السيميائية، مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك،دار المغرب للنشر،الجزائر، د ط، د ت.
17- جليل وديع شكور: العنف والجريمة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، د ط، 1997.
18- جوتلوب فريجة: نظرية الأعداد بين الابستمولوجيا والانطولوجيا، تر:محمد محمد قاسم، دار المعرفـة الجامعيـة، د ط، 1991.
19- جوليا كريسطيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.
20- جونيت ــ كولدنستين ــ رايمون وآخرون:الفضاء الروائي، تر:عبد الرحيم حزل،إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2002.
21- جيرار دولودال:السيميائيات أو نظرية العلامات،تر:عبد الرحمن بوعلي، مطبعة النجاح،الدار البيضاء،ط1، 2000.
22- حنان عبد الحميد العناني: أدب الأطفال، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 1996.
23- رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 2006.
24- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر،الجزائر، د ط، 2000.
25- روبرت شولز:السيمياء والتأويل، تر:سعيد الغانمي، المؤسسة العربية، الأردن، ط1، 1994.
26- روبير بلانشي: المنطق وتاريخه، تر: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1980.
27- رولان بارط: درس السيميولوجيا، تر:عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 1993.
28- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.
29- الزمخشري محمود بن عمر: الكشاف، م: مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، لبنان، د ط، 1986.
30- سامي محمد ملحم: علم نفس النمو دورة حياة الإنسان، دار الفكر، عمان ، ط1، 2004.
31- ستيفن أولمان: الأسلوبية وعلم الدلالة، تر:محي الدين محسب، دار الهدى للنشر،المنيا، مصر،2001.
32- سعيد بنكراد: سيمولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003.
33- سعيد بنكراد:السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سورية، ط2 ،2005.
34- سعيد بنكراد:السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س. بورس،المركز الثقافي العربي،المغرب، ط1، 2005.
35- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003 .
36- سمير روحي الفيصل: أدب الأطفال وثقافتهم، ومنشورات إتحاد الكتاب العرب، سورية، د ط، 1998 .
37- سمير عبده: التحليل النفسي للحظ والمصادفة، منشورات دار علاء الدين، دمشق، سورية، ط1، 2002.
38- السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دار قباء، القاهرة، مصر، د ط، 1998.
39- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.
40- سيسيليا ميرايل: مشكلات الأدب الطفلي، تر: مها عرنوق، دمشق، د ط، 1997.
41- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
42- صالح دياب هندي: أثر وسائل الإعلام على الأطفال، دار الفكر، الأردن، ط3، 1998.
43- طائع الحدادي: سيميائيات التأويل،الإنتاج ومنطق الدلائل،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، ط1، 2006.
44- عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
45- عبد الرحمن بن خلدون : تاريخ ابن خلدون: كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتب العلمية،لبنان، د ط، 1992.

46- عبد الرحمن سيد سليمان: نمو الإنسان في الطفولة إلى المراهقة،زهراء الشرق ، مصر، د ط، د ت.
47- عبد العالي الجسماني: علم التربية وسيكولوجية الطفل، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 1994.
48- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 1997.
49- عبد القادر عميش: قصة الطفل في الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2003.
50- عبد اللطيف محفوظ: سيميائيات التمظهر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
51- عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.
52- عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مكتبة الحياة، لبنان، د ط، 1969.
53- عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، د ط، 1983.
54- عبد المجيد العابد: مباحث في السيمائيات، دار القرويين، ط1، 2008.
55- عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002.
56- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة و سيمياء الأدب، مطبعة أنفو برينت، فاس، المغرب، ط1، 2005.
57- عبد اللطيف محفوظ: المعنى وفرضيات الإنتاج، مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
58- عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس،ط1، 1998.
59- علي الحديدي: في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط3، 1982.
60- عمر أوكان: اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2001.
61- العيد جلولي: النص الأدبي للأطفال في الجزائر، مطبعة دار هومة، الجزائر، د ط، 2003.
62- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط 2، 1984.
63- فرانسيس هوراي: تكوين الثقافة الإبداعية، تر: محمد سمير عطائي، مكتبة العبيكان، السعودية، د ط، 2003.
64- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر:عبد الكريم حسن، سميرة بن عمر، دار الشراع ، سوريا، ط1، 1996.
65- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، د ط، 1990.
66- لود فيغ يانيث: رمزية الأعداد في الأحلام، تر: هزبيت عبودي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
67- مارسيل لوكان: الإنسان ولغته من الأصوات إلى اللغة، تر:ماري شهرستان، صفحات للنشر، سوريا، ط1، 2007.
68- محمد أبو الرضا: النص الأدبي للأطفال، منشأة المعارف، مصر، د ط، د ت.
69- محمد التهامي العامري: حقول سيميائية، مطبعة أنفو ــ برانت، فاس، المغرب، د ط، 2007..
70- محمد حسن بريغش: أدب الأطفال أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط3، 1998.
71- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
72- محمد عزام: أدب الخيال العلمي، دار علاء الدين، سوريا، ط 1، 2003.
73- محمد عزام: النقد.. والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د ط، 1996.
74- محمد فكرى الجزار:العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998.
75- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي نظرية غريماس، عالم الكتاب، تونس، د ط، 2006.
76- محمد نجيب التلاوي: الذات والمهماز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998.
77- محمد نظيف: ما هي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، ط1، 1994.
78- محمد يونس علي: مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد، ليبيا، د ط، 2004.
79- محمود حسن إسماعيل: المرجع في أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2004 .
80- مرشد أحمد: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربي، سورية، ط1، 1998.
81- منذر العياشي: العلاماتية وعلم النص، نصوص مترجمة، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

82- نعمام تشومسكي: اللغة والعقل، تر:إبراهيم مشروح، مصطفى خلال، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1993.
83- ياسين النصير: دلالة المكان في قصص الأطفال، دار ثقافة الأطفال، بغداد، العراق، ط1، 1985.

4- المعاجم.

1- ابن منظور:لسان العرب،ت:عبد الله علي الكبير،محمد أحمد حسب الله،هاشم محمد الشاذلي،دار المعارف،مصر،د ط،د ت.
2- دانيال تشاندلر:معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، تر: شاكر عبد الحميد، المجلس الأعلى للآثار، د ط، د ت.
3- موسوعة القرن: الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط1، 2006.

5- المجلات.

1- مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 24 العدد 01- 02 سنة 1995.
2- مجلة علامات، المغرب، عدد 31، 2009.
3- مجلة الموقف الأدبي، سوريا، العدد272، السنة 23 كانون الأول 1993 م.

6- قائمة المراجع بلغة أجنبية.

1-Algirdas Julien Greimas :sémantique structurale, Presses universitaires de France, 2002.
2-Anne Hanault: Histoire de la séméiotique ,Presses universitaire de France,1992.
3- F. De Saussure: Cours de Linguistique Générale, ENAG/ Edition, 1994.
4- Jacques Fontannie: Sémiotique et littérature, Presses universitaire de France,1999.
5-Jean Piaget: Language and Thougth of the Child ,The Humanities Press, New York, Ed 3, 1956.
6-Joseph Courtés :La sémiotique narrative et Discursive Hachette, PARIS, 1976.
7-Joseph Courtés: Sémiotique du discours , Hachette France ,1991.
8-Julia Kristeva:Le Texte Du Roman, Mouton Publishers,the Hague.Paris.New York,1979.

7- المعاجم:

1-A. L Greimas Et J. Courtés: Sémiotique Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage, Hachette.
2 -Dictionnaire de la langue française, Hachette, Paris, 1980.

فهرس الموضوعات